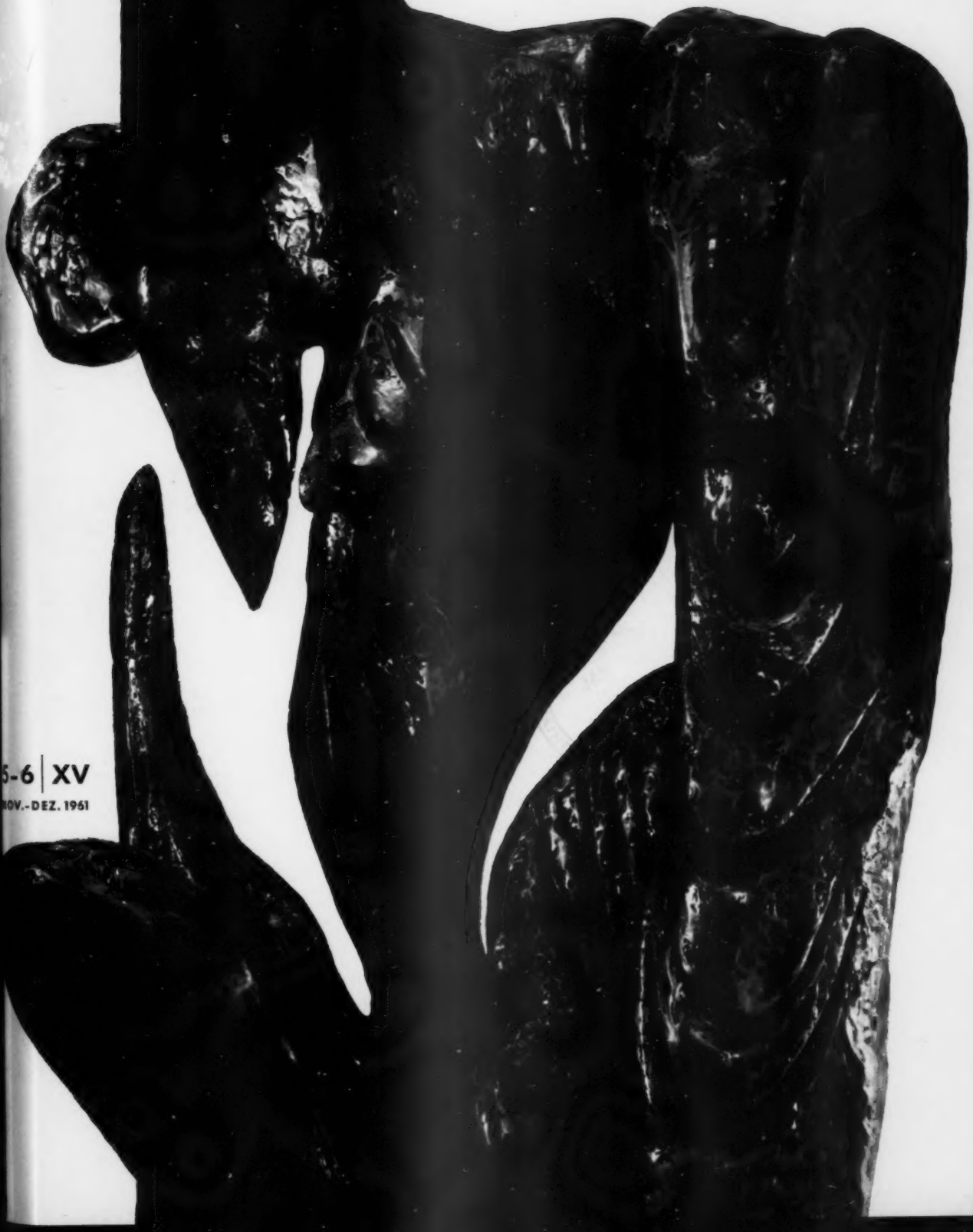
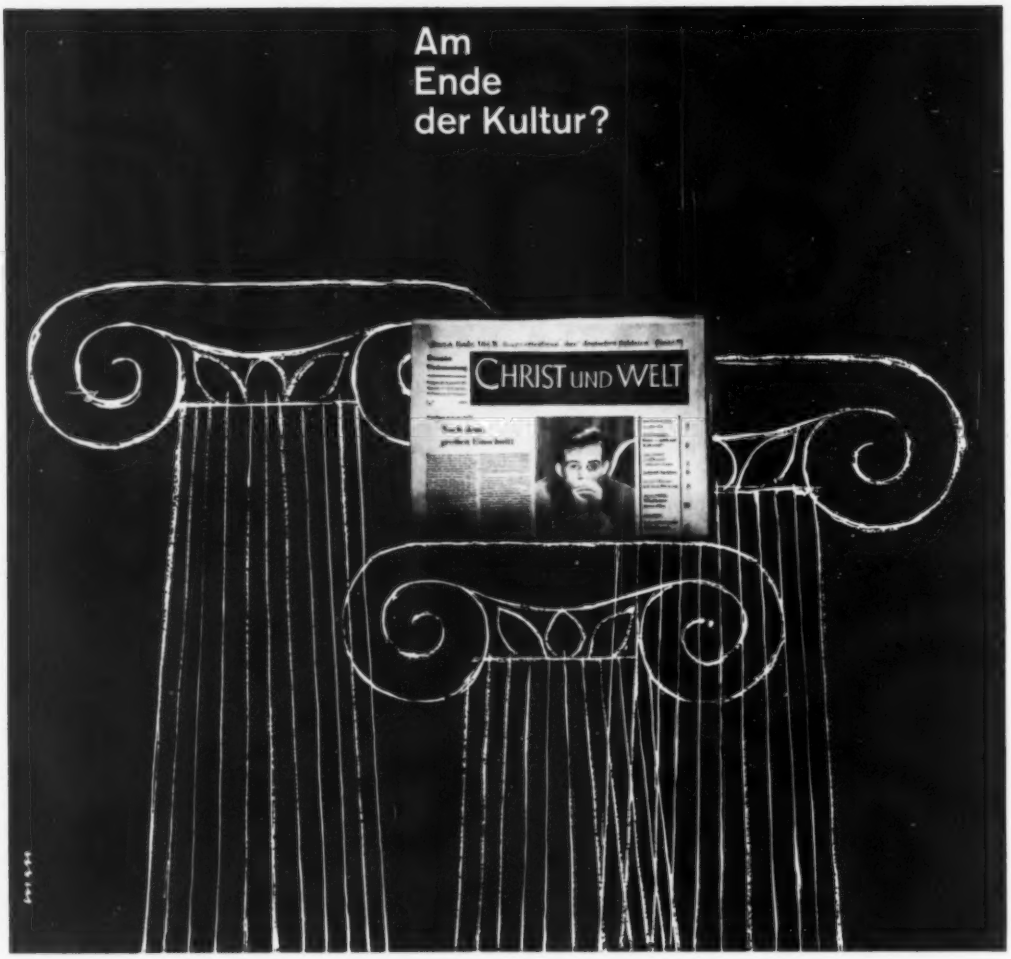
das kunstwerk



5-6 | XV
NOV.-DEZ. 1961



Sind wir wirklich dort angelangt? Rühren uns nur noch Skandalgeschichten und flache Sensationen? Kulturpessimismus gehört längst nicht mehr zum guten Ton. Die Leser von CHRIST UND WELT warten Woche für Woche auf diese kritische Stimme. Abgewogen und doch mit Leidenschaft wird in CHRIST UND WELT beurteilt, was am Geschehen des Tages wirklich wesentlich ist.

CHRIST UND WELT

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST
BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

5-6 | XV

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer
Heft 5–6/XV
November/Dezember 1961

INHALT:

I. Schaarschmidt-Richter:	Japanische Kalligrafie der Gegenwart	3
Heinz Spielmann:	Voraussetzungen der L'art informel in Ostasien	13
I. Schaarschmidt-Richter:	Sofu Teshigahara	16
Shin-ichi Segui:	Kunst in Japan	39
Kurt Leonhard:	Das Kunstwerk als Prozeß und Produkt	41
Denys Chevalier:	Vierundzwanzig Stunden mit Mark Tobey	44
Denys Chevalier:	Das Léger-Museum in Biot	50
	Ausstellungen	55
Farbtafeln:	Yoshige Saito, Op. 1, 1961	
	Waichi Tsudaka, Op. 3, 1961	
	Georg Karl Pfahler, 1961	
Umschlag:	Sofu Teshigahara	

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 12,— DM. Einzelheft 4,20 DM, Doppelheft 8,20 DM. Auslandsabonnement jährlich 48,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 5388; Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 24410. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 5388. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 5388 und 74386. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anschrift: Krefeld, Goethestr. 79, Postfach 6, Tel. 24410. Verantwortlich für den Anzeigenteil: Werner Steinmetz, Krefeld. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Krefeld. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: C. F. Müller, Karlsruhe. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

I. SCHAARSCHMIDT-RICHTER

Morita Shiryu

Japanische Kalligraphie der Gegenwart

„Kalligraphie ist das Hineinprojizieren des Lebens in das Schriftzeichen. Es ist unmöglich, sich in abstrakten Zeichen auszudrücken, ohne ein Höchstmaß an Abstraktion anzuwenden." Damit gibt Morita Shiryu, einer der führenden Köpfe unter den Kalligraphen im modernen Japan, eine kurze Interpretation aller ostasiatischer Kalligraphie, die auf eine jahrhundertalte chinesisch-japanische Tradition zurückgeht, eine Tradition, in der Malerei und Kalligraphie eine Einheit bildeten, denn auch die Formen der Malerei sind nicht nur „äußerlich natürliche Formen, sondern Natur selbst – Natur, gefiltert durch das Leben, infolgedessen abstrakte Natur". Diese Einheit wurde auch äußerlich unterstützt durch die sogenannte „Einpinseltechnik" (Ippitsuga), indem ein Pinsel zum Schreiben und Malen benutzt wurde. Wie die Maler Ostasiens ihre Darstellungen vom Gesehenen abstrahierten und mit ihnen ebenso abstrakte Vorgänge sichtbar machten, so hatten sich die Schriftzeichen von Realitätssymbolen zu Chiffren entwickelt, zu absoluten Zeichen des Seins, wie auch der transzendenten Wirklichkeiten. Nicht selten verschmolzen Malerei und Schriftzeichen zu einem Ganzen oder nahmen die mit asketischer Sparsamkeit angedeuteten Landschaftsformen die Formen ihres Schriftzeichens an, ohne sich als lesbar darzubieten. Doch auch das einzelne Zeichen, dynamischer Ausdruck eines Meditationsergebnisses oder auch selbst Meditationsstufe bzw. -hilfe, erreichte die absolut freie, abstrakte Form, gelöst vom lesbaren Schriftzeichen. Dafür gibt es besonders schöne Beispiele in der japanischen Zen-Malerei im 18. Jahrhundert, aber auch schon frühere. Man sieht also, der Vorgang der Abstraktion gehört zum Wesentlichen ostasiatischer Kunst. Und wenn wir heute in Japan dynamischen Abstraktionen kalligraphischer Art begegnen, so ist dies nicht „der jüngste Beitrag zur abstrakten Kunst", wie es in einem vielbenutzten Nachschlagewerk heißt, sondern nichts anderes als der zeitgenössische Ausdruck einer uralten Tradition, die besonders in letzter Zeit verstärkt wieder aufgenommen wurde und die an ständig gegenwärtige Erfahrungen anknüpft.

Allerdings ist das Wirken dieser Tradition nicht zu allen Zeiten sichtbar gewesen und das erschwert von europäischer Seite aus die Erkenntnis der Zusammenhänge. Denn im vorigen Jahrhundert hatten Theorie und Methode der realistischen Malerei des Abendlandes die Fähigkeit zur Abstraktion in Japan scheinbar fast verdrängt. Malerei und Kalligraphie trennten sich. Die Malerei bevorzugte westliche Techniken, westlichen Stil, die Kalligraphie erstarrte in der Nachahmung klassischer Vorbilder; ohne mehr den Rhythmus ihrer Dynamik zu vermitteln, gab sie nur noch die Bewegungen der Finger. Diese Entwicklung mag verstärkt worden sein durch die geistige und politische Restauration der Meiji-Periode (1868 bis 1912) und der ihr nachfolgenden Zeit bis zum 2. Weltkrieg. Die Katastrophe dieses Krieges, die Zerstörung, das Chaos hat in der japanischen Malerei – ganz ähnlich wie auch in der modernen japanischen Literatur – junge Kräfte freigemacht, die imstande waren, die Substanz der Tradition aufzunehmen und in neuer Weise zu verarbeiten. Sie haben sich vom Akademismus gelöst und sind ausgezogen, um die Wahrheit, die volle, unmittelbare Wahrheit des Menschen im Einzelnen, im Selbst zu suchen und ihr eine Chiffre zu geben, in monumentalen kontrapunktisch gesetzten schwarzen Flecken, in weich fließendem Rhythmus, in strenger Ordnung gerader Linien. Malerei und Kalligraphie sind wieder in wechselseitige Beziehun-

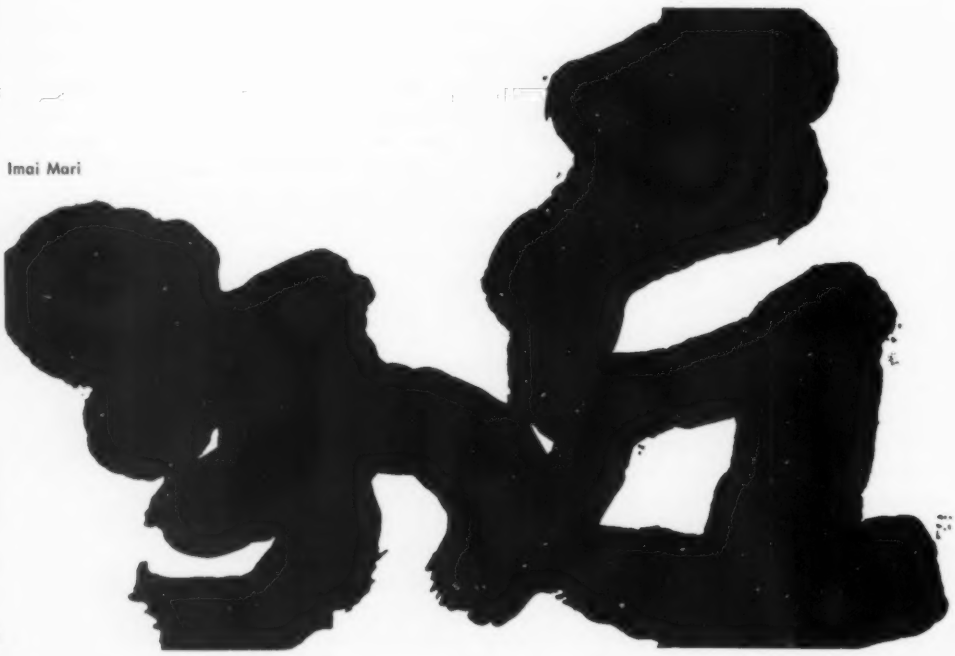
gen getreten. Allerdings birgt der Einfluß westlicher abstrakter Malerei ein Problem in sich: „Es ist wichtig", sagte einer dieser Kalligraphen einmal, „daß ich mir bewußt bin, daß ich sho, d. h. Kalligraphie, mache und nicht Malerei." Damit ist wohl gemeint, daß er den reinen Weg der Abstraktion zu gehen hat und sich nicht in emotionellen Psychogrammen verlieren darf. Dabei ist der Konzentrationspunkt wichtig, der alle diese ostasiatischen Abstraktionen sammelt und festhält, indem er gleichsam Fäden über den Bildrand hinaus spannt, damit das Zeichen sich im Ganzen verankere, von dem es nur ein Teil ist. Dieser Konzentrationspunkt kann als das deutlichste Unterscheidungsmerkmal zu aller kalligraphisch sich gebärdenden westlichen Malerei dienen.

Die Gruppen neuer Kalligraphen sind zahlreich. Im Gegensatz zu den noch immer bestehenden akademischen Gruppen, in denen sich die Schüler eng um einen Lehrer scharen, schließen sich hier die Kalligraphen frei zusammen, unabhängig voneinander. Zu den wichtigsten gehören heute „Boku-jin" („Kalligraphen") und „So-jin" (das vieldeutige Wort So ist kaum zu übersetzen). Mittelpunkt der Boku-jin ist Morita Shiryu, zu So-jin gehören Kobayashi Ryuho, ihr Mitbegründer und Okabe Sofu. Mitglieder dieser beiden Gruppen und einiger anderer Gruppen werden im Frühjahr 1962 (5. Mai bis 17. Juni) in Darmstadt und anschließend voraussichtlich in einigen anderen Städten der Bundesrepublik, ihre jüngsten Arbeiten ausstellen. Es werden 28 Maler, bzw. Kalligraphen mit je 3–4 Bildern sein. Diese Ausstellung wird in Japan als die größte ihrer Art, die je ins Ausland ging, gewertet. Es sind auch einige Namen darunter, die man in Europa längst kennt wie Yamazaki Taiho und Tejima Yukei (beide Documenta II), wie Shinoda Toko und Ueda Sokyu (beide Berlin), außerdem waren die meisten von ihnen mit einem Bild in der Europa-Kalligraphie-Ausstellung 1955/56 zu sehen. Die Darmstädter Ausstellung wird aber noch deutlicher zeigen, wie weit die Möglichkeiten der modernen Kalligraphie Japans reichen: vom lesbaren Text (Nishikawa Yasushi) bis zur „Ungesehenen Form" (Shinoda Toko), von der gebändigten Bewegung (Kobayashi Ryuho) bis zur bewegten Schwarzweiß-Fläche, in deren Tiefe sich die Lesbarkeit des Zeichens verliert (Okabe Sofu), vom Dahinströmen weicher Bahnen (Imai Mari) bis zur strengen Monumentalität des schwarzen Flecks auf weißer Leere mit neuem, von jeglicher Lesbarkeit losgelöstem Chiffrencharakter (Morita Shiryu).

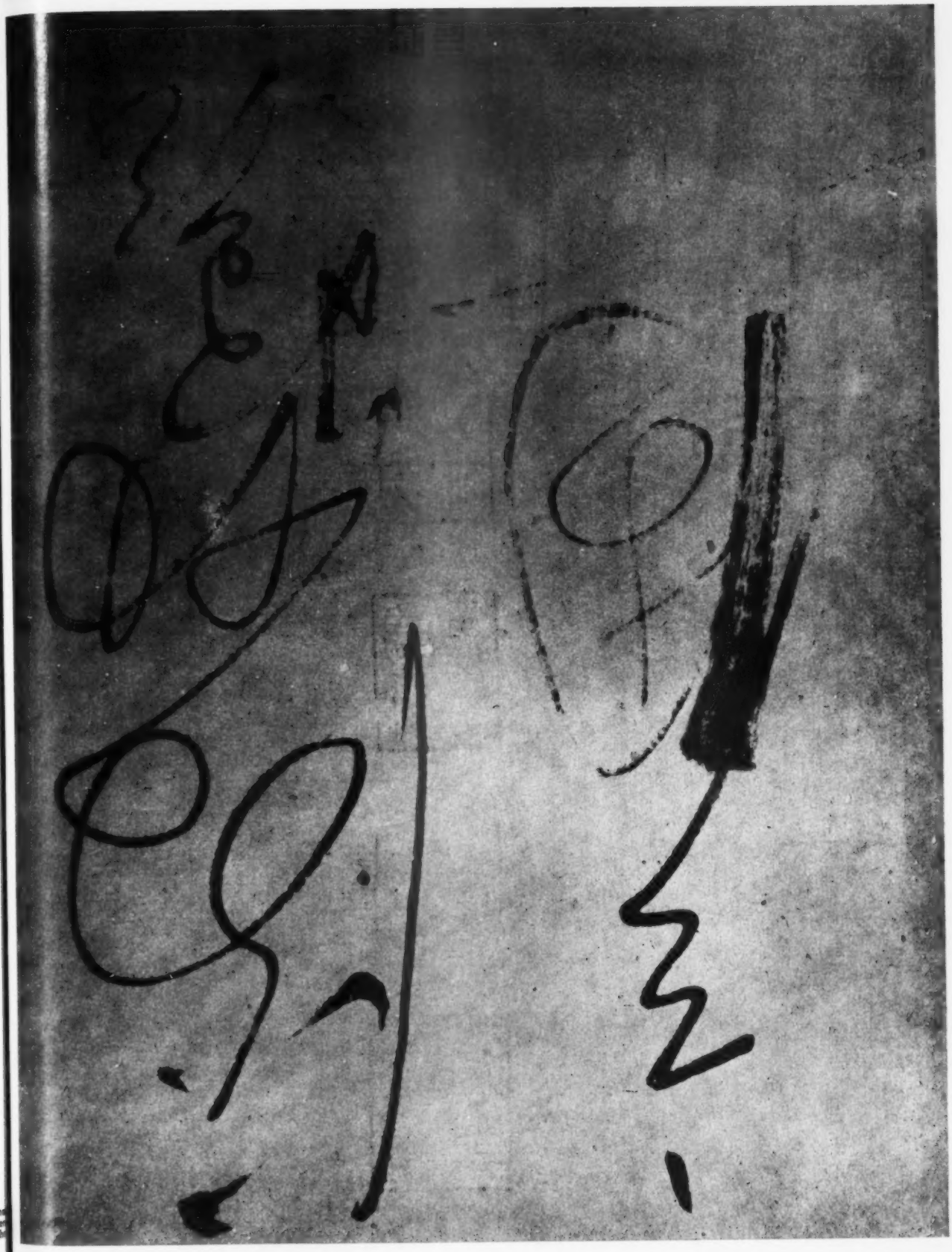
Diese Ausstellung verspricht eine Demonstration zu werden von der Aussagekraft und den Wirklichkeiten moderner kalligraphischer Malerei in Japan, da sie die verschiedenartigsten der freien, unabhängigen Ausdrucksformen zu Wort kommen lassen wird.

(Anmerkung: Die Namen wurden in japanischer Schreibweise gegeben: Familienname — Vorname)

Imai Mari



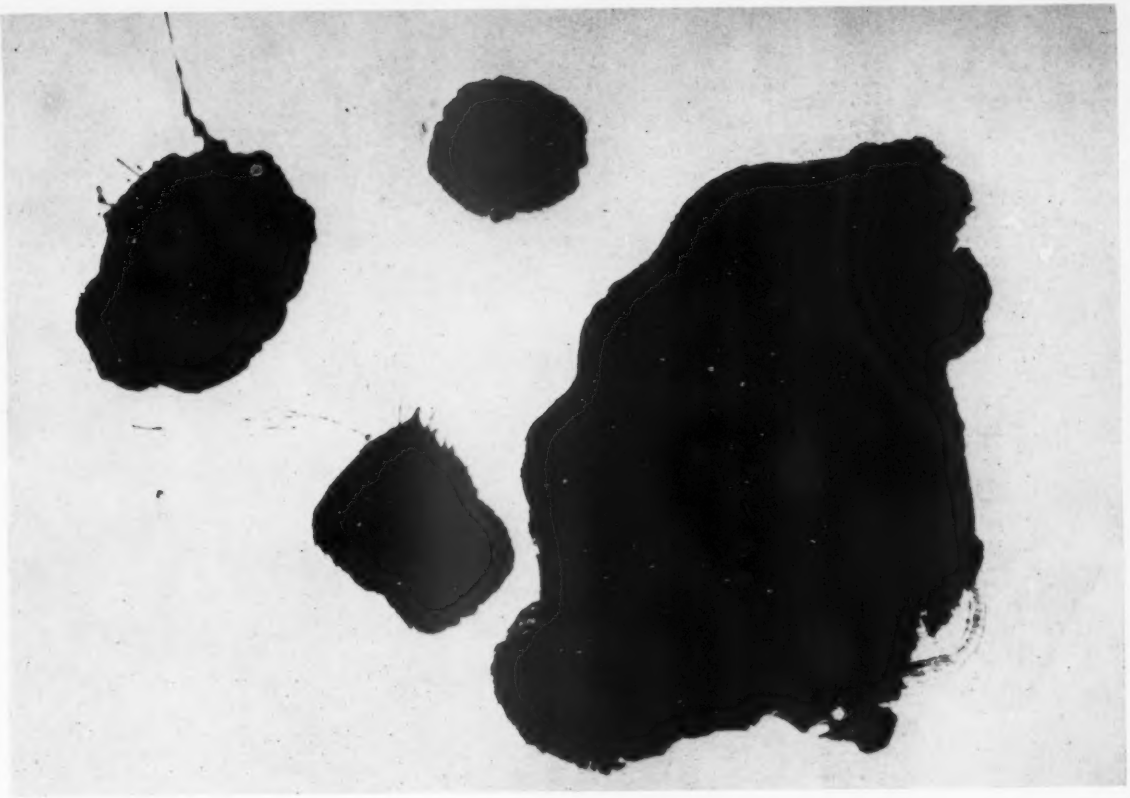
Kalligraphie eines chinesischen Meisters ca. 1000 v. Ch



Hakuin, Japan, 1685—1768
Bonji, Sanskritzeichen, Symbol für Acala,
die Verkörperung der strafenden Weisheit, Tusche

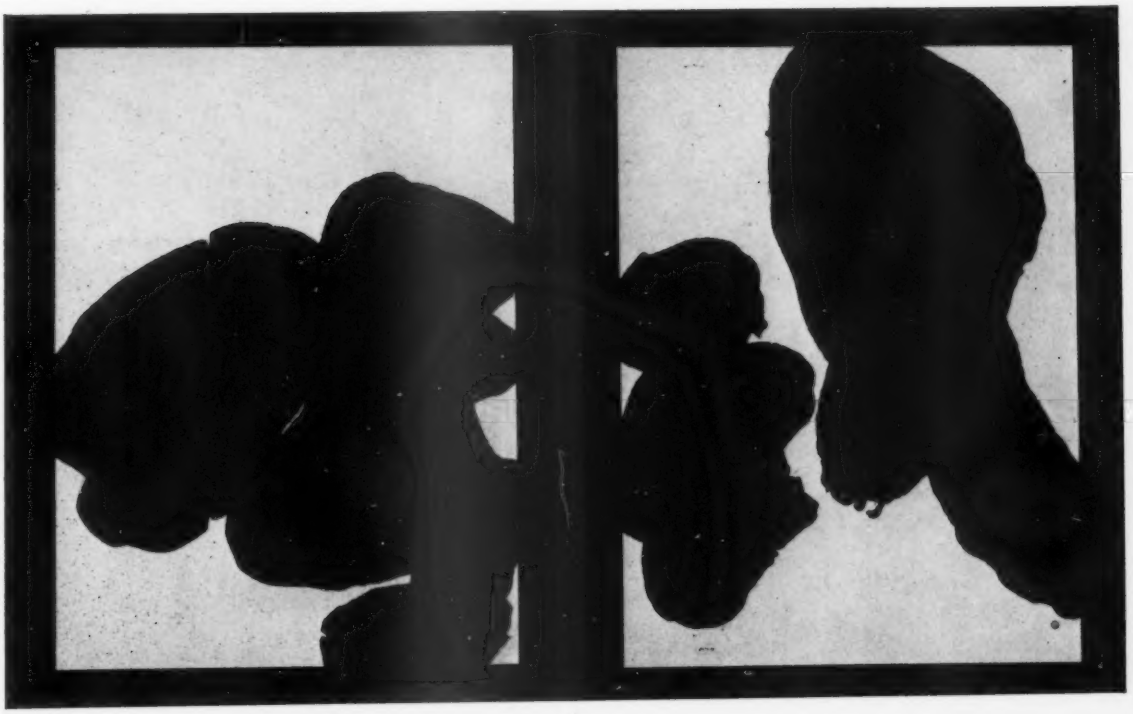
Tôrei, Japan, 1721—1792
Abstraktion,
Aufschrift: Was ist das?
Tusche

Beide Abbildungen sind dem Piper-Bändchen
ZENGA, Malerei des Zen-Buddhismus, entnommen



Morita Shiryu

Imai Mari



Shinoda Toko
1960

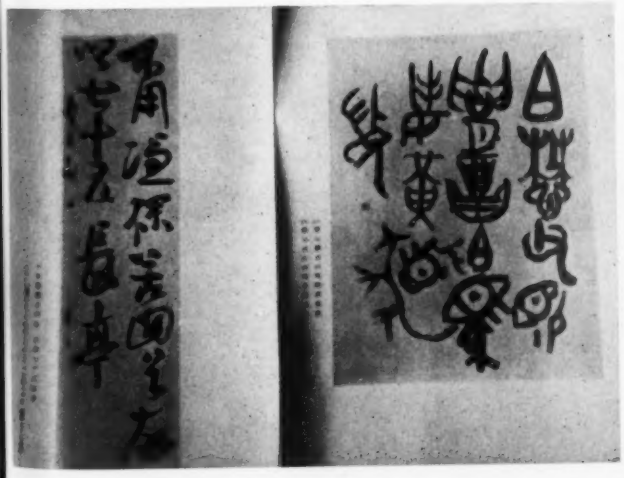
Matsui Jo

Nishikawa

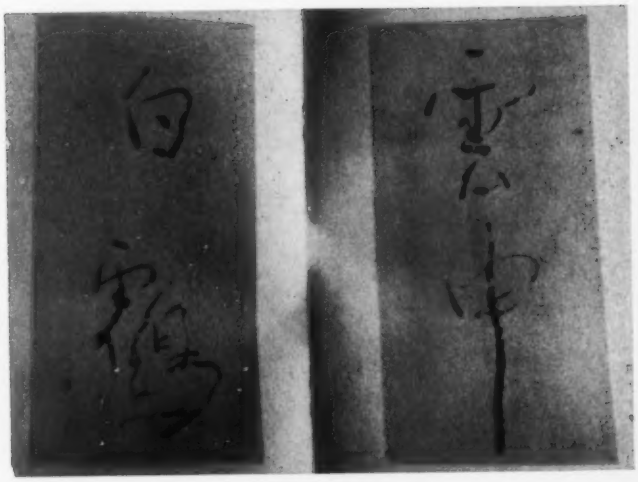
Uno Sessou
Foto: Togashi

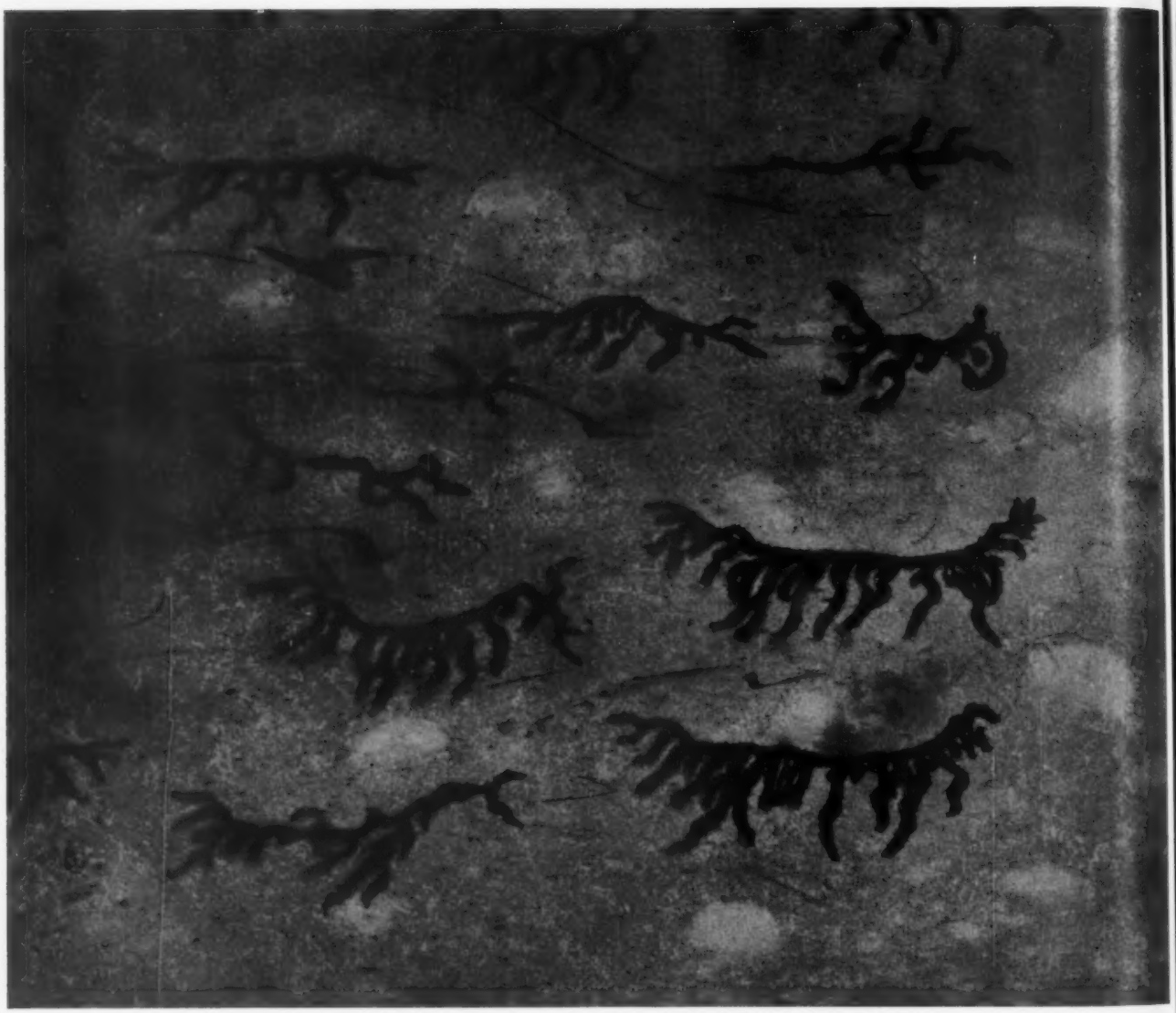
tsui Jon

Nishikawa Yasushi



Tejima Yukyo

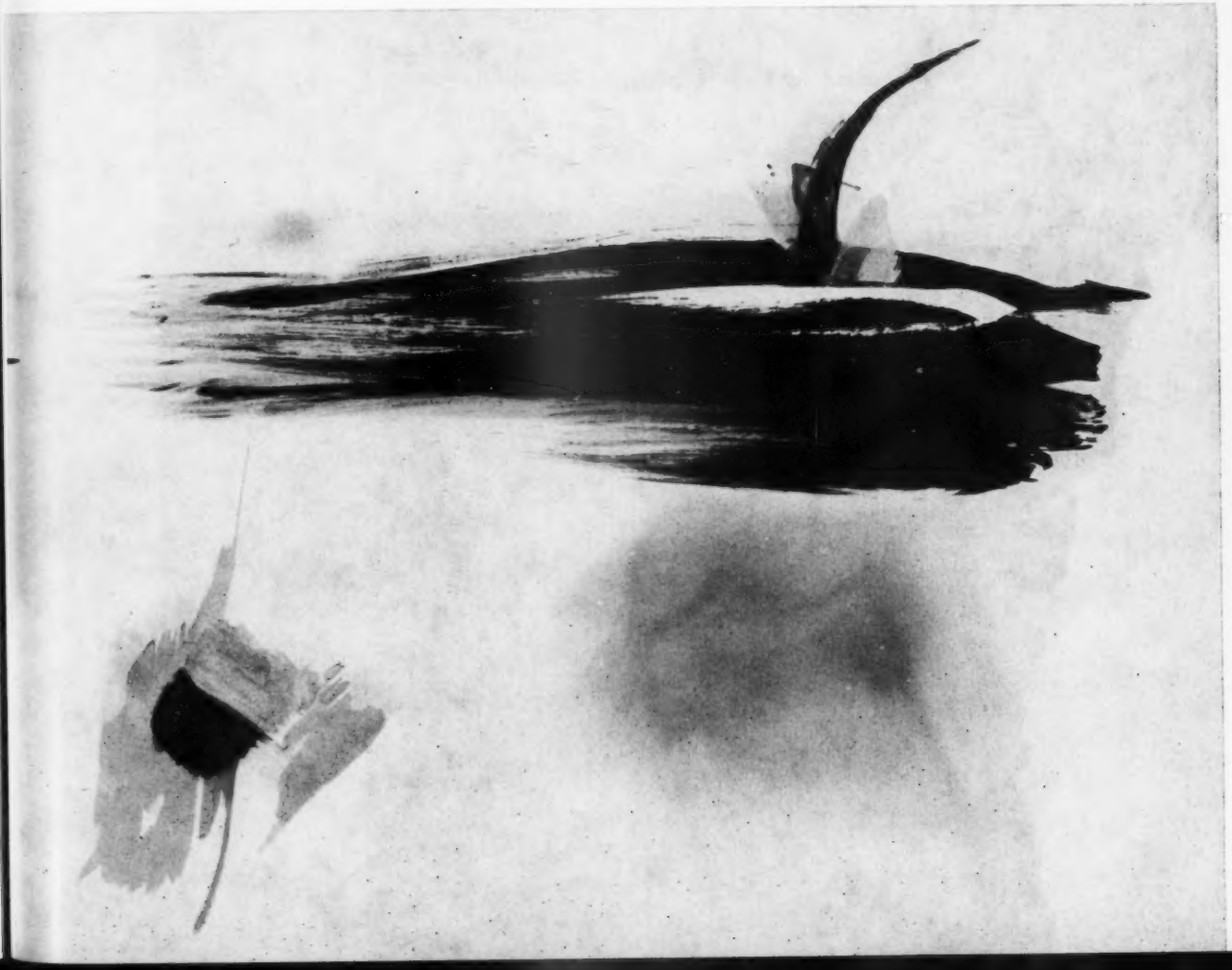




Kibo Kodama
Op 2, 1959

Ueda Sokyu
Kalligraphie, 1961

Takashi Sukizi
Flying Bodhisattava, 1961



Hsiao Chin
00—53

Kumi Sugai
1960

Yoshige Saito
Op. 1, 1961

Vor

HEINZ SPIELMANN

Voraussetzungen der „l'art informel" in Ostasien

Die Begegnungen europäischer mit außereuropäischer Kunst sind zahlreich. Welche verschiedenen ästhetischen Prinzipien auch immer in der Vergangenheit dazu führten, außereuropäische Kunst nach Europa zu importieren, gemeinsam blieb allen Anlehnungen und Entlehnungen die Verbindlichkeit des eigenen „Kunstwollens"; Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe Europas sahen sich jeweils im Fremden bestätigt; so „entdeckte" das Rokoko die Chinoiserien, Impressionismus und Jugendstil beschäftigten sich aus unterschiedlichen Gründen mit japanischen Farbholzschnitten, die Maler der „Brücke" und der junge Picasso begeisterten sich für die elementare Plastik der Neger, Matisse schätzte persische Miniaturen und die moderne Architektur – zumindest die konstruktiv denkende Gruppe moderner Architekten – sah ihre eigenen Formvorstellungen in der Strenge japanischer Räume bestätigt. Vom außereuropäischen Horizont her gesehen blieben alle diese Begegnungen „zufällig", ohne Einfluß auf die eigene Form der fremden Kunst; die Aktivität der Begegnungen ging ganz von Europa aus.

Seit einiger Zeit – etwa seit 15 Jahren — sind Abweichungen von dieser bekannten Form der Auseinandersetzung zu beobachten. Die europäische Kunst verriet in diesem Zeitraum kaum ein außergewöhnliches Interesse für fremde Kunst, jedoch wurden die jüngsten Ergebnisse europäischer Kunst nicht mehr nur dort gewonnen wie bisher – in Europa, Nordamerika, Australien –, sondern auch dort, wo trotz des Einflusses von europäischer Kunst und Technik eigene künstlerische Tradition verbindlich blieb. Die Zunahme aller kommunikativen Beziehungen ist eine Voraussetzung, aber keine Begründung für die beobachtete Tatsache, schon deshalb nicht, weil im Bereich des Technischen, der politischen Ideologie, der Wissenschaft und des allgemeinen Standards selten mehr als eine Imitation des Europäischen erreicht wurde. Wie diese äußeren Faktoren das Bewußtsein änderten, erhellt aus nichts besser wie daraus, daß bis in die Jahre nach dem letzten Krieg die eigene Kunstform und damit die traditionellen ästhetischen Vorstellungen verbindlich blieben und akzeptiert wurden. Als ein Beispiel sei das Werk Shiko Munakatas genannt, der trotz aller Einflüsse von draußen – der „Brücke"-Grafik und persischer Miniaturen – ein wesentlich ostasiatischer und im Spezifischen sogar „japanischer" Grafiker blieb. Hier zeigt sich positiv eine Konstanz des eigenen Bewußtseins, die negativ zu den Schwierigkeiten führte, denen sich europäische Techniker und Wirtschaftler in außereuropäischen Ländern gegenübersahen. Auf der einen Seite also eine weiterhin selbständige Form des Denkens und der ästhetischen Vorstellungen – auf der anderen Seite eine Imitation von europäischer Technik, eine Banalisierung und Fehlinterpretation von politischen, aus Europa stammenden Ideen.

Innerhalb dieser Spannung und offensichtlichen Divergenz ist nun eine eigene Kunst entstanden, die europäische Erfahrungen mit eigenen Traditionen verbindet. Sie beweist, daß eine ästhetische Kommunikation nicht mit einer technischen gleichgesetzt werden kann. Es muß innerhalb der modernen Kunst eine Komponente geben, die über die Kategorien der politischen Doktrin, der ökonomischen Methoden und des theoretischen Denkens hinausführt bzw. diese Kategorien ausschließt. Diese Faktoren sind von Interesse und mehr oder minder für alle ostasiatischen Künstler verbindlich, von denen zum Schluß die Rede sein soll.

Der bloße Hinweis auf gegenstandslose bzw. abstrahierende Kunst macht die Integration europäischer Kunst allein nicht verständlich, denn Technik wie Wissenschaft und Ökonomie kennen gegenstandslose und abstrahierende Prinzipien. Zwischen dem ästhetischen Begriff der Abstraktion und dem gleichen Begriff im Bereich der Technik (Wissenschaft, Ökonomie) besteht eine Differenz, welche mit dem Anteil an „Realität" gegeben ist. Technik, politische Theorie und Wirtschaft besitzen Komponenten, die sich dem Realen ent-

ziehen, unabhängig von der Realität aufgestellt werden oder über die physikalische Wirklichkeit hinausreichen (Theorien des Bewußtseins, Funktionen, mathematischer Kalkül), die gegenstandslose Malerei jedoch besitzt keine Realität außerhalb der Bilder, kann nicht unabhängig von der Realisation bestehen. Nun ist zu bemerken, daß das Interesse an europäischen Erfahrungen in Technik, Wissenschaft usw. außerhalb Europas und der durch seine Denkformen bestimmten Ländern dort einsetzt, wo die abstrakten Prinzipien ihre Realisierung finden; die Anwendung der europäischen Prinzipien, ihre Realisierung reicht in Ostasien weiter als die Entwicklung der Prinzipien selbst (ein Phänomen, welches sich konkret als Imitation technischer Erzeugnisse auswirkt). Die Unablösbarkeit des Gegenstandslosen in Malerei und Plastik von der Realisation, also vom sinnlich Erfaßbaren, bedeutet nun nicht, daß damit ohne weiteres der ästhetische Gesamtbereich des Gegenstandslosen für außereuropäische Bewußtseinsformen akzeptabel wäre und somit die gegenstandslose Kunst in ihrer ganzen Breite von ostasiatischen Künstlern integriert werden könnte. Denn eine große Gruppe von gegenstandsloser Plastik und Malerei besitzt eigene Inhalte – eine Tatsache, die oft, zu oft, übersehen wird –, welche als Prinzip formulierbar sind. Kandinskys „Farbklänge" können, das beweisen seine schriftlichen Notizen, als Programm unabhängig von der Realisierung und vor der Realisierung formuliert werden; Baumeisters Probleme des Schwebens, der Bewegung können sprachlich als Inhalte präzisiert werden, ebenso die genauen mathematischen Programme Max Bills. Die Möglichkeit, semantische Dimensionen innerhalb des Gegenstandslosen sprachlich zu bestimmen, verrät eine eigene, und entsprechend den Inhalten spezifisch europäische Struktur dieser Kunst. Nun ist unübersehbar, daß diese nun schon klassischen Möglichkeiten einer ungegenständlichen Ästhetik innerhalb Ostasiens wenig Nachfolge gefunden haben. So muß man vermuten, daß informelle Malerei und Plastik eine Eigenschaft oder Eigenschaften besitzen, die sie von Kandinsky, Baumeister, Bill – um mit den Namen typische Möglichkeiten anzudeuten – trennen, und daß gerade dieser Unterschied die Integration ostasiatischer Kunst in die europäische Kunst der letzten 15 Jahre ermöglicht hat.

Eine äußere, mehr formale Eigenschaft des Tachismus, die Farbe in einem emotionalen, impulsiven oder verhaltenen Duktus aufzutragen und damit eine peinture anzustreben, welche schriftartigen Charakter annehmen kann, stellt eine Verbindung her zur Tradition der japanischen und chinesischen Kalligraphie (ein besonders typisches Beispiel für die Überführung alter kalligraphischer Erfahrungen in die jüngste Phase europäischer Malerei sind die Bilder Yoshige Saïtos). Doch reicht diese vorwiegend formale Eigenschaft kaum hin, die breite Nachfolge der informellen Kunst in Ostasien zu erklären. Festzuhalten ist, daß der enge Zusammenhang zwischen emotionalem Impuls und Realisation eine Entsprechung im Semantischen, in den Bedeutungen findet. Die Koinzidenz von abstraktem, inhaltlichem Prinzip und Realisation ist innerhalb des Tachismus größer als in den voraufgehenden Formen der gegenstandslosen Kunst. Es fallen nicht nur Bildgegenstand und Bildmaterie zusammen, sondern die Materie selbst erweckt Assoziationen an Gegebenes (an Gegenständliches der natürlichen Außenwelt). Die Beziehung zwischen Physikalischem und Ästhetischem stellt sich umgekehrt dar wie in der klassischen Malerei. Ohne die programmatische illusionistische Darstellung realer Gegenstände erinnern die zufällig entstandenen oder mit Hilfe subtiler Artistik zufällig erscheinenden Strukturen, Farbflecken und Linien an Steinformationen, Pflanzliches und ähnliche Bestandteile der „Natur". Sieht man in diesem Wechselverhältnis das Wesen des Informellen, dann ergibt sich daraus zwangsläufig eine Verurteilung der Versuche einiger deutscher Maler, Porträts einer mehr oder minder konventionellen Auffassung mit informellen Techniken zu verbinden; hier stellt sich das „Neue" als rückwärts gerichtetes Ziel dar. Die neuen Ergebnisse ostasiatischer Maler sind in dieser Beziehung „fortgeschrittener" als die erwähnten deutschen Versuche.

Halten wir fest, daß die Abstraktionen des europäischen Denkens an der Stelle innerhalb Ostasiens aufgegriffen werden, wo das Prinzip in die Realität übersetzt wird, dann wird verständlich, warum der Tachismus mit der Identifikation von malerischer Realisation, physikalischer Struktur und aus dem Gegenstandslosen gewonnenen gegenständlichen Assoziationen in China und Japan ein besonderes Echo finden konnte. Wie entscheidend diese semantische Eigenschaft ist, beweist die Entwicklung eines der wichtigsten, jüngeren ostasiatischen Künstler, des Chinesen Zao-Wou-Ki. Nach einem Studium der Malerei bei seinem Lehrer Ling-Fong-Mien, das ganz unter dem Eindruck französischer Kunst stand, kommt der 28jährige 1948 nach Paris, Jadashi Sugimata (geb. 1914 und Hisas In ihn eine zunehmende Bedeutung. Kurz zuvor hatte Klee auch den Ausgangspunkt für die

Versuche des jungen Wols gebildet. Trotz des Fehlens einer ausgesprochenen „Klee-Schule" – die Plagiate Hans Reichels darf man getrost unberücksichtigt lassen – kommt es somit zu einer Nachwirkung Klees etwa 6–7 Jahre nach dessen Tod. Klee hatte wie kein Maler vor ihm Abstraktion und Gegenstand zusammengeführt; dieser Umstand wird nun zu einer der wenigen produktiven Traditionsbildungen innerhalb der modernen Kunst, die trotz des Festhaltens einer Grundidee neue Möglichkeiten entwickelt. Für die Selbständigkeit dieser Traditionsbildung spricht nichts mehr als die Tatsache, daß sie sich optisch bald nicht mehr nachweisen läßt. Wols wie Zao-Wou-Ki stützen sich anfangs noch auf Teile der Klee'schen Kunst, vor allem seiner Zeichnung. Diese Anlehnungen verschwinden nach kurzer Zeit sowohl bei Wols wie bei Zao-Wou-Ki; beide verzichten bald auf gegenständlich-imitative Andeutungen und beschränken sich auf Linien und Flecke, kurz, auf die Mittel des Tachismus. Die Art und Weise, wie Zao-Wou-Ki diese Mittel anwendet, verraten die chinesische Tradition, und zwar verrät sich diese Tradition nicht nur in der kalligraphischen Leichtigkeit des Farbauftrags, sondern auch in der eigentümlichen Räumlichkeit seiner Bilder; man denkt unwillkürlich an die Darstellung eines weiten Raumes in der chinesischen Landschaftsmalerei, eine Weite, die doch ganz mit den Mitteln der Fläche und der Schichtung erzielt wird. Auch bei Zao-Wou-Ki erinnern also die malerischen Mittel an „Natur", aber eben nicht an die Art, in der europäisch-westliche Augen die Natur sehen, sondern so, wie sie in China jahrhundertelang gesehen wurde.

Die Gegensätze von „Chinesischem" und „Japanischem" in der historischen Kunst beider Länder spiegelt sich auch in den modernen Bildern und Plastiken. Wie Zao-Wou-Ki leben viele der japanischen Künstler heute in Europa, vor allem in Paris, so Key Sato (geb. 1906), Domoto (geb. 1928) und Yasse Tabuchi (geb. 1922); andere haben hier zumindest einige Jahre verbracht; Toshimitsu Imai (geb. 1928), Koidu Nakai (geb. 1917), Masaki Suematsu (geb. 1908), Kinuko Emi (geb. 1923) und Josaku Maeda (geb. 1926) besuchten Frankreich und meist auch andere westliche Länder. Diejenigen, die nicht Europa oder andere Länder mit europäisch beeinflußter Kunst kennenlernten, sind doch mit den Erfahrungen der Moderne eng vertraut. Das spezifisch Japanische, ein ausgebildeter Sinn für Ordnung, Sparsamkeit der Mittel und dennoch sensible Reize ist unübersehbar in den Plastiken Tzutome Hiroi's (geb. 1925) und den Bildern der Malerin Kinuko Emi; es bestimmt auch die Materialbilder Taizo Yoshinakas (geb. 1930), doch kann der europäische Einfluß auf diese Bilder schon präziser gefaßt werden: ein anderer deutscher Maler, der wie Klee – wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln und Zielen – Gegenstand und Gegenstandslosigkeit verband, Kurt Schwitters, scheint Yoshinaka angeregt zu haben. Man könnte eine ähnliche Beziehung bei Shin Kuno (geb. 1921) und Josaku Maeda vermuten. Daß man an Schwitters denkt und nicht Klees Einfluß bemerkt, verrät trotz der gleichen Bewußtheit, mit der Gegenständlichkeit und Gegenstandslosigkeit vereint werden, die Unterschiede zwischen chinesischem und japanischem Kunstwollen.

Die härtere, bestimmtere japanische Auffassung findet eine typische Realisation in den Plastiken und Materialreliefs von Tadahiro Ono (geb. 1913). Materialien, die in vergleichbaren, europäischen Arbeiten ihre jeweilige physikalische Beschaffenheit geradezu programmatisch herausstellen, werden von Ono zu Bestandteilen eines grafischen Arrangements, in dem Farben und Spachtelmassen mit Draht, Eisenstangen und Blechen verbunden sind. Manche seiner Plastiken erscheinen nicht selten wie monumentale, verschlüsselte Schriftzeichen. Ähnliches gilt für die Bilder Tazuko Tanaka's und Minoru Kawabata's (geb. 1912), die ebenfalls im physikalischen Material die kalligrafische Tradition erkennen lassen. Möglichkeiten japanischer Ästhetik, wie sie sich in der Formung der Natur in den Gärten oder im Arrangements von Blumen auf Holzschnitten und Zeichnungen konkretisiert, sind auch in den Plastiken von Kyokichi Mukai und Kazuko Tatehata (beide 1919 geb.) sowie in den Bildern von Koidu Nakai spürbar. Die ungegenständliche Naturassoziation ist trotz gleicher Mittel von der westlich-europäischen wiederum so verschieden wie von der chinesischen bei Zao-Wou-Ki.

Der Einfluß des von Japan aus gesehen „Fremden" und ein Nachlassen der eigenen Tradition läßt sich allerdings ebenfalls beobachten. Maler wie Domoto, Sato, Suematsu oder Tabuchi, die ihren dauernden Wohnsitz in Paris genommen haben, sind in ihren Bildern ein Beweis für die internationale, nationale Differenzen aufhebende Ausbreitung der modernen Kunst, ebenso Hikedo Fukushima und Imai. Kokita Suda (geb. 1906), der mit Saito und Sato zu den ältesten ungegenständlichen japanischen Malern gehört, wie Jadashi Sugimata (geb. 1914) und Hisas Indo (geb. 1925) haben trotz des emotionalen Duktus der peinture, trotz aller Übernahme von Europäischem, die weiter reicht als

bei anderen ostasiatischen Künstlern, trotz des Experimentierens mit den so extremen Möglichkeiten der Monochromie (Indo) eine Bildordnung und einen Sinn für effektvolle, sparsame Arrangements bewahrt, welche die Basis einer sicheren Tradition immer noch erkennen lassen.
Ohne Zweifel ist das, was sich in Ostasien beobachten läßt, erst der Beginn eines Prozesses auch der ästhetischen Europäisierung der Welt, dessen weiterer Verlauf offen ist. Die Voraussetzung für die aktive Beteiligung von nicht durch europäisches Denken bestimmten Ländern sind zwar in Europa und Amerika geschaffen worden, doch schließen diese Voraussetzungen für die aktive Beteiligung von nicht durch europäisches Denken bestimmden. Ein aktiver Einfluß auf die europäische Kunst von draußen gewinnt damit Wahrscheinlichkeit.

Sofu Teshighara

In Japan kann man seit einigen Jahrzehnten, im verstärkten Maße nach dem zweiten Weltkrieg, beobachten, daß aus Untergang und Chaos, Zerstörung der Tradition und Loslösung von ihr, nicht nur neue schöpferische Kräfte frei wurden, sondern daß die Tradition selbst gereinigt und neu belebt worden ist. Für den abendländisch Denkenden, der an die Vorstellung einer kontinuierlichen Entwicklung gewöhnt ist, mag dies schwer zu begreifen sein. Zur Erklärung dieses Umstandes sollte man einen Ostasiaten hinzuziehen. Der japanische Philosoph Nishida Kitaro (gestorben 1945) hat eine Antwort gefunden, die für den Bereich der Kunst ebenso gilt, wie für den der Geschichte. Nishida Kitaro schrieb, nachdem er die christliche Kultur als eine sich in ewige Zukunft fortsetzende Geschichte bezeichnet hat: „wenn aber Geschichte als Begrenzung im e w i g e n N u n gedacht wird, dann kommt alles daher ohne Woher seines Kommens und geht alles dahin ohne Wohin seines Gehens, und das, was ist, ist ewig wie es ist." Im „ewigen Nun" wurzelt alle japanische Kultur bis heute. So erklärt die paradoxe Situation der Gegenwart auch die Situation des Ikebana-Meisters, Plastikers und Kalligraphen Sofu Teshigahara. Ihm gelang es, dieses Paradoxon zu vollziehen. Er löste das Ikebana, die japanische Kunst des Blumensteckens aus der vielfach erstarrten und lähmenden Tradition, indem er sie zu „ihren reinen Formen" zurückführte. Dadurch wurde das Ikebana neu belebt. Er selbst aber schritt weiter zur freien Form und gab damit auch der japanischen Skulptur neue Impulse.
Die japanische Kunst des Ikebana ist mehr als tausend Jahre alt. Sie kam von China herüber, wo ein japanischer Gesandter beobachtete, wie man in chinesischen Tempeln vor Buddha-Statuen Blumen als Opfergaben aufstellte. Der Überlieferung nach hat dieser Gesandte später in Japan als Mönch die erste, heute noch bestehende Ikebana-Schule, die Ikenobu-Schule, gegründet. Das Wort Ikebana kann sowohl gesteckte, wie lebendige Blumen heißen, denn der Worteil „ike" leitet sich ebenso von „ikeru" stecken, wie von „ikiru" lebendig her, hana, bzw. bana ist das Wort für Blume. Im Laufe der Jahrhunderte entwickelten sich verschiedene Stile, zum Beispiel das „naga-ire", das Hineinwerfen, wobei man locker und leicht Blumen oder Zweige in ein hohes Gefäß steckt, oder das „mori-bana", die Waldblume, der Landschaftsausschnitt, den man in flacher Schale arrangiert, gehalten durch die Nadeln des Kenzan, das mit Steinen oder Blättern verdeckt wird. Allen diesen traditionellen Stilen liegt die Dreiheit „Mensch zwischen Himmel und Erde" zugrunde, symbolisiert durch einen akzentuierten mittleren, einen hohen und einen niedrigen Zweig, die sich beim „mori-bana" etwas in die Fläche verschieben. Das Wesentliche dieses Blumensteckens ist aber mehr als dekoratives Arrangieren. Es ist ein Nachspüren des Wesens der einzelnen Pflanze, losgelöst vom eigenen Ich, in meditativer Betrachtung. Erreicht der Ikebana-Meister diesen Punkt, wird er die großen Zusammenhänge kosmischer Ordnung erfahren und in dieser Ordnung sein Ich über das Selbstvergessen wiederfinden: die Zweige und Pflanzen fügen sich von selbst zur einzig möglichen „natürlichen" Form. Der Schüler dieser Kunst darf zunächst nur den Angaben des Lehrers folgen und muß alle eigenen Absichten aufgeben. Gelingt ihm dies, kann er seine Freiheit wiedergewinnen und seinen Intuitionen folgen. Diese Ikebana-Tradition hat Teshigahara sichtbar gemacht und neu belebt, eigentlich sogar revolutioniert. „Ich bin in der Natur – sie ist in mir!" das ist seine, auf eine Formel zusammengedrängte Interpretation seines Ikebana.
Sofu Teshigahara (geboren 1900), der in Tokio die berühmte Ikebana-Schule, „Sogetsu-Schule" oder „Sogetsu Art Center", gründete und leitet, ist in Europa und den USA auch als Plastiker und Kalligraph bekannt geworden. Für das Problem, im Ikebana die reine Form aufzufinden und zu entdecken, steht ihm als Japaner, als Ostasiaten die Erfahrung der Leere, des leeren Raumes zur Verfügung. Eine Erfahrung, die im Zen begründet ist und tausende Male demonstriert wurde in chinesischer und japanischer Landschaftsmalerei, die ihre Spannungen aus der Unendlichkeit der leeren Fläche bezog, die Berge, Mensch und Steine zu einer Einheit verschmolz und den meditativen Konzentrationspunkt über das Bild als Weltausschnitt hinausrückte und mit dem Weltganzen verband. Und Teshigahara gelang es, aus dieser Tradition heraus, wie Professor Soichi Tominaga, Direktor der Galerie für moderne Kunst im Ueno-Park von Tokio, von ihm sagt: „die Lösung des Rätsels, wie der leere Raum verbunden ist mit der vollziehenden Kraft, die lebendig wurde aus dem Nichts". Von daher genügte Teshigahara nicht mehr die Arbeit mit dem Pflanzenmaterial. Er suchte das Zeichen, auch das monumentale, das diesen Raum ergriff und zur Form machte. Er schweißte Eisen, nahm riesige

leicht
„mori-
man in
es Ken-
diesen
n Him-
ntuier-
die sich
us We-
korati-
er ein-
ver Be-
wird er
fahren
en wie-
bst zur
r Kunst
nd muß
ann er
folgen.
cht und
der Na-
ammen-

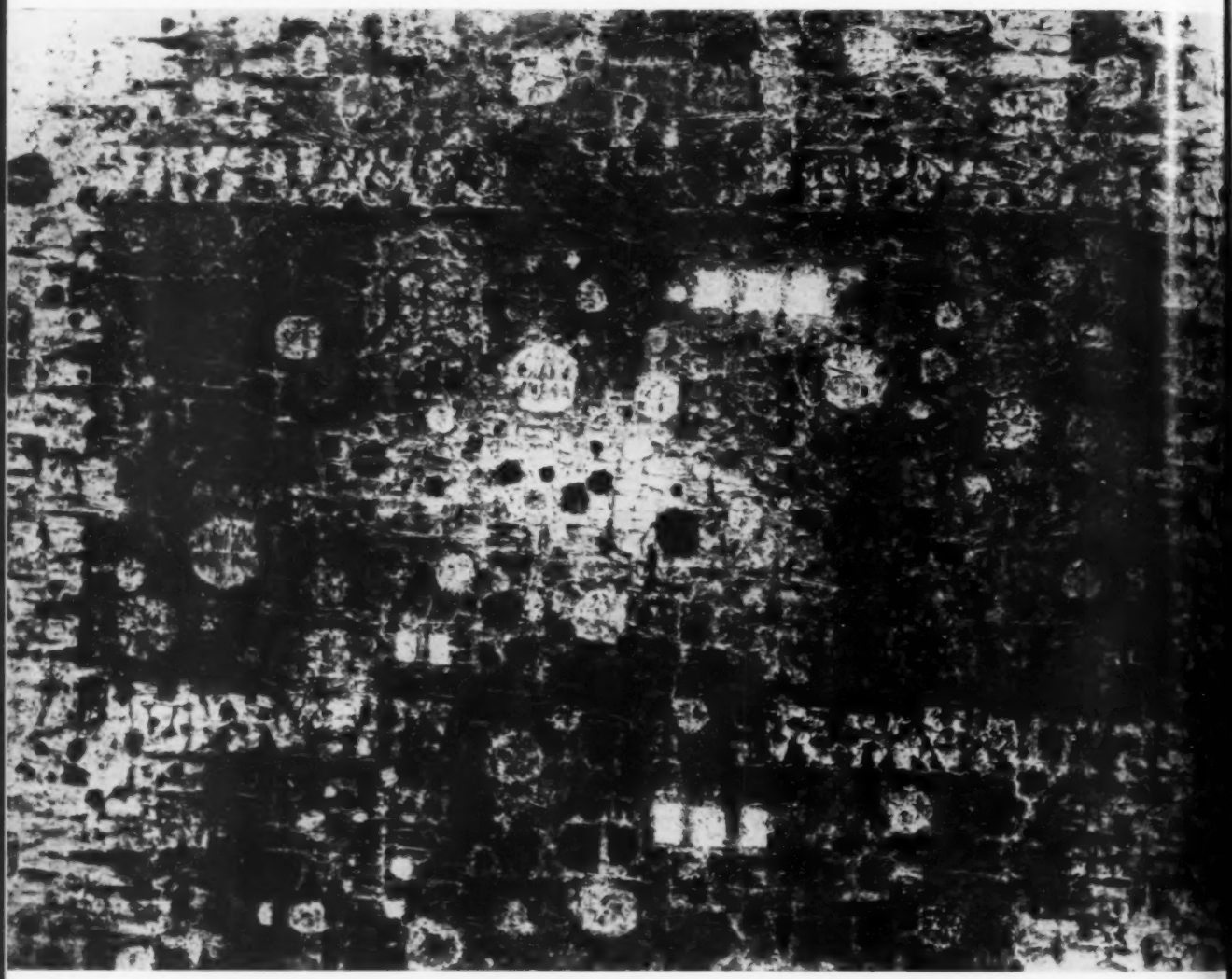
rühmte
Center",
s Plasti-
dem, im
n, steht
ere, des
Zen be-
chinesi-
bannun-
e Berge,
n medi-
sschnitt
eshiga-
ofessor
unst im
Rätsels,
n Kraft,
gte Te-
erial. Er
n Raum
riesige

Zao-Wou-Ki
24 - 12 - 60, 1960
Foto: Galerie de France

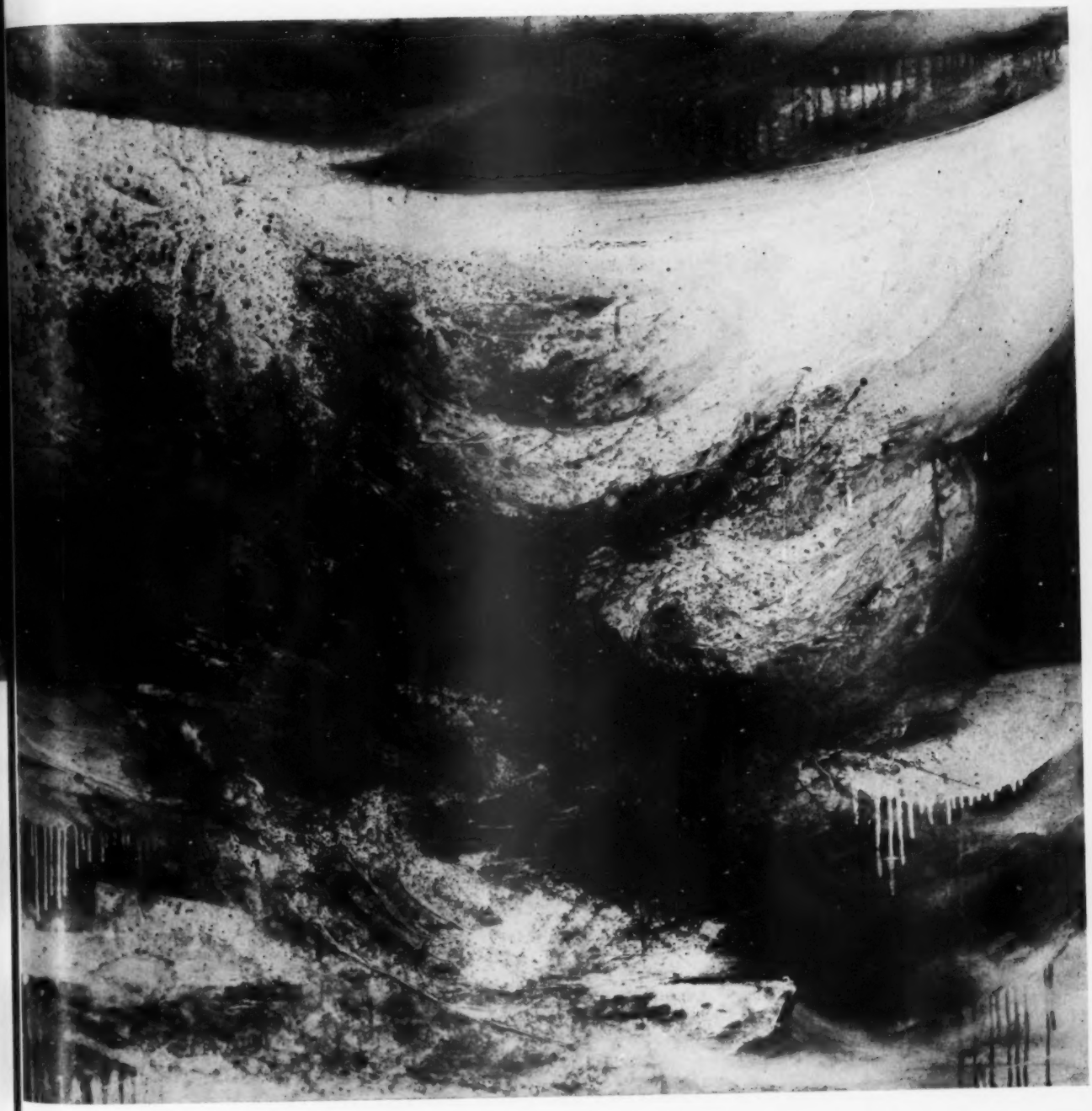
Zao-Wou-Ki
25. Mai, 1960
Foto: Galerie de France

Zao-Wou-Ki
9 - 3 - 61
Foto: Galerie de France

Key Sato
Prinzip des Steins, 1960
Foto: Galerie Jaques Massol

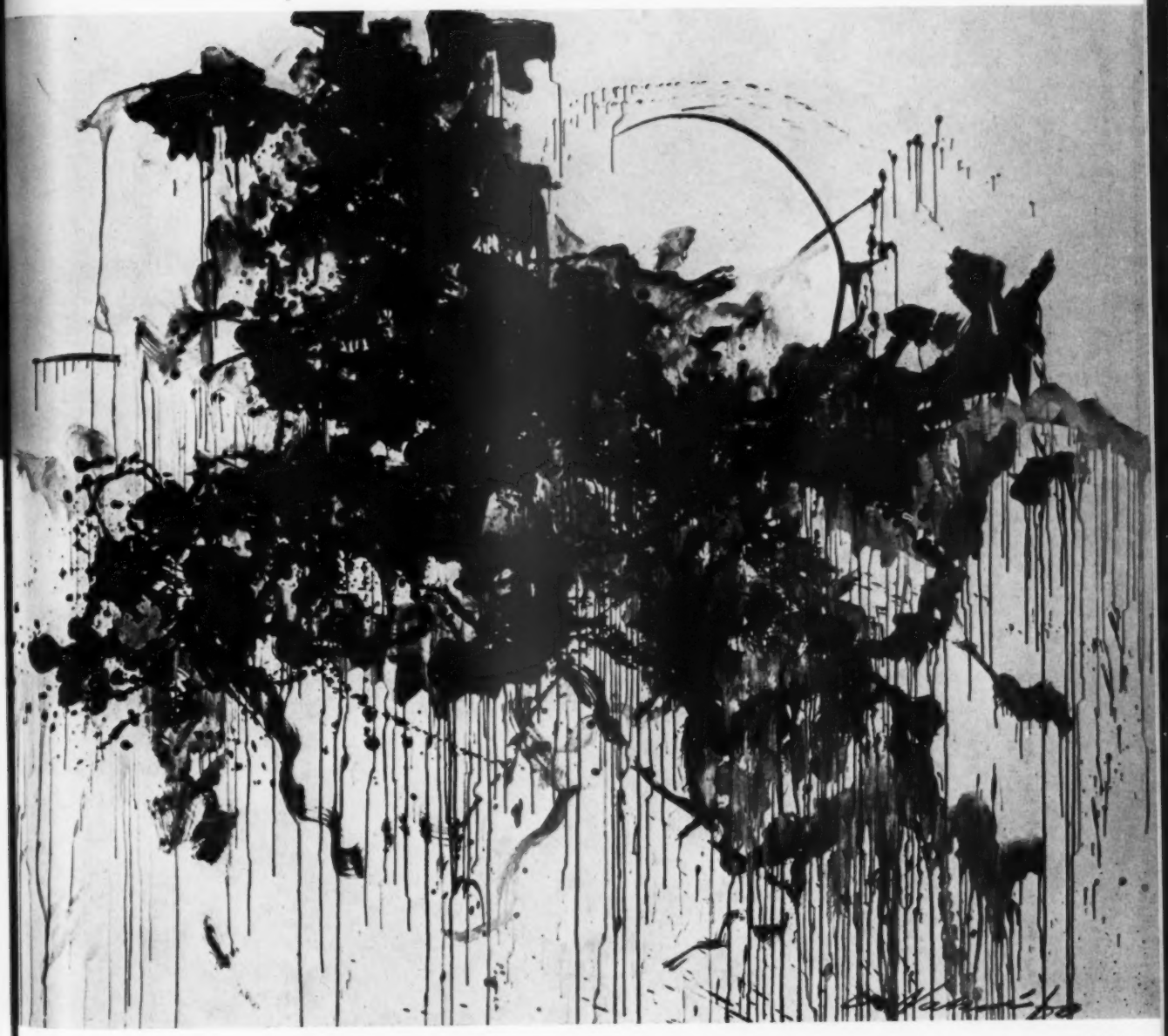


Domato
1960

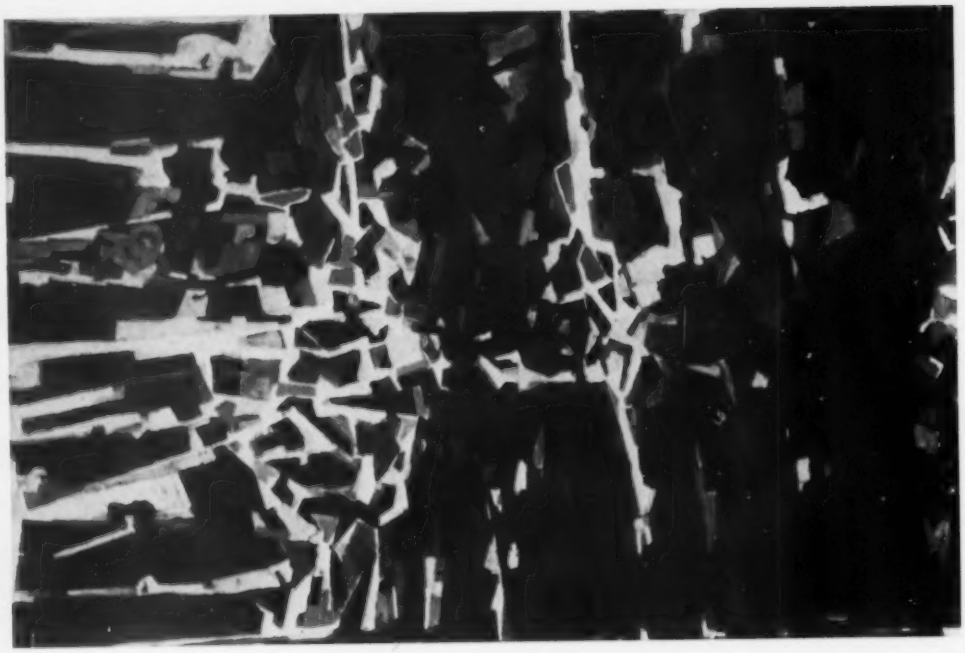


Imai
1958

hi
Nacht geht vorbei, 1960
Hervochc

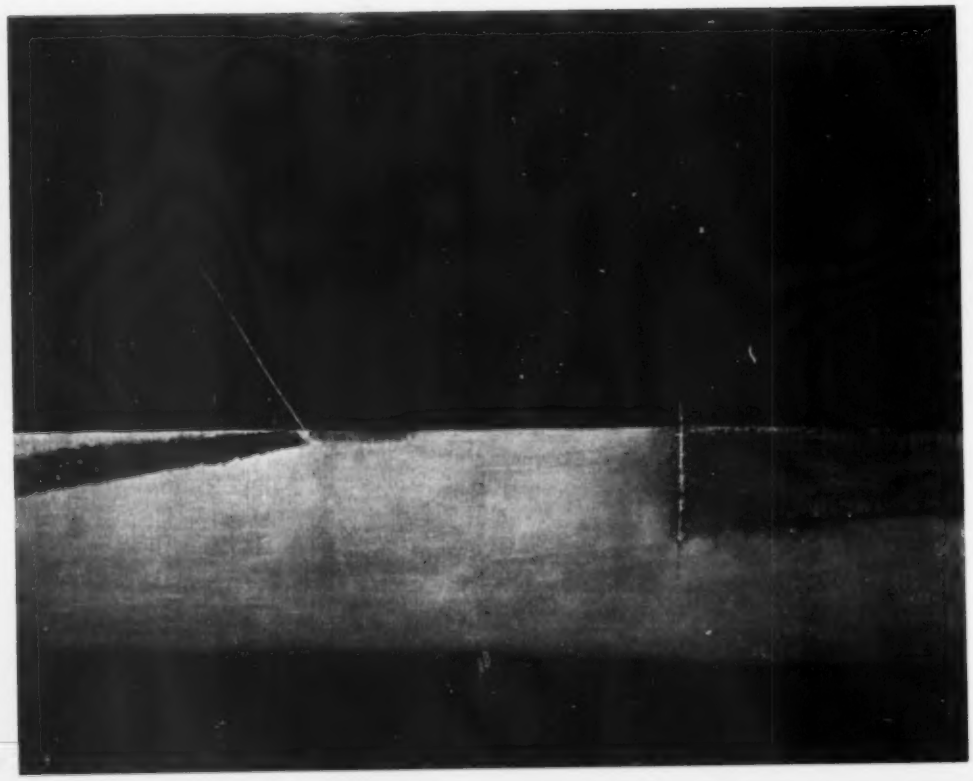


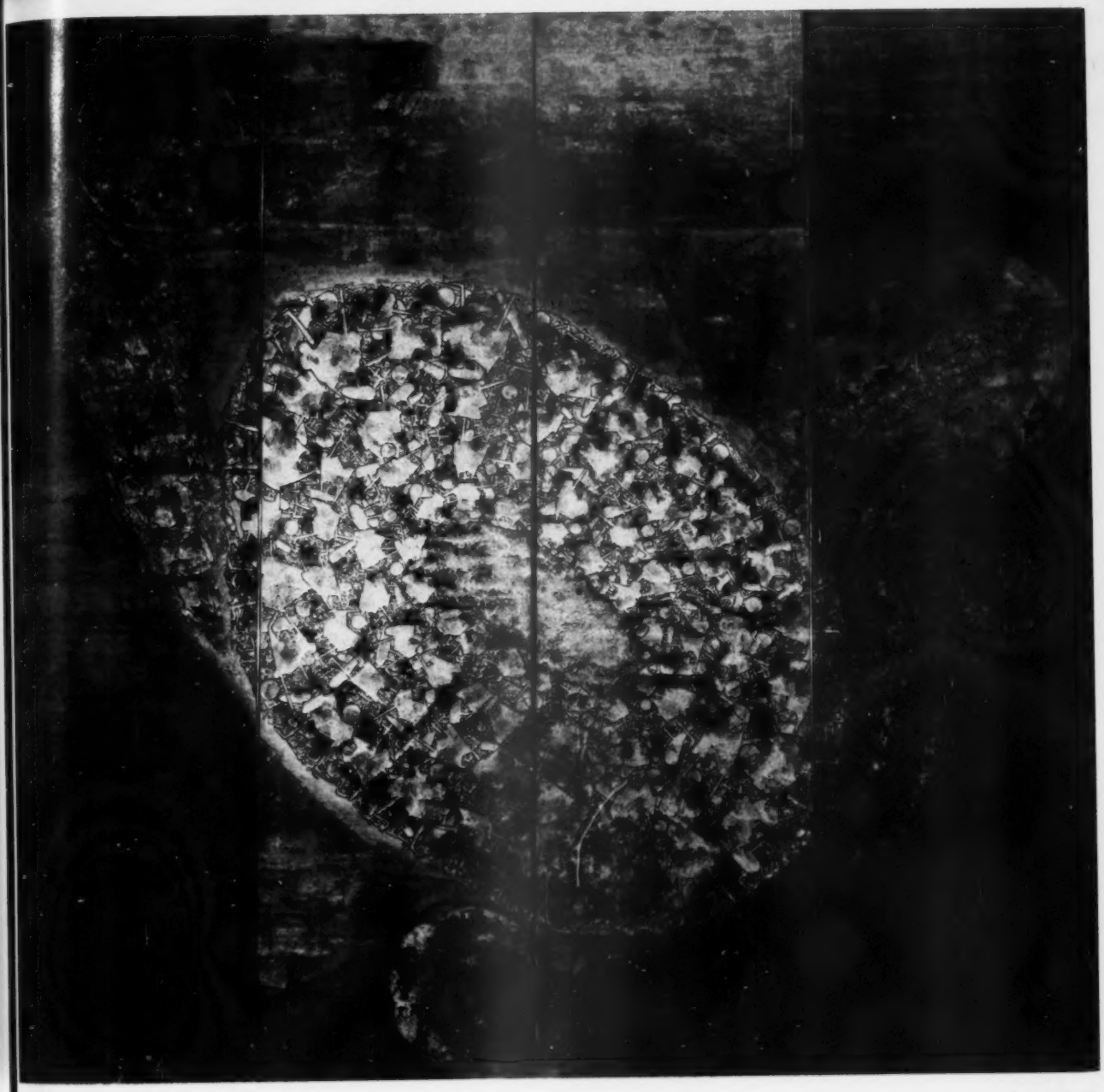
Nakai
Nanzenji, 1960



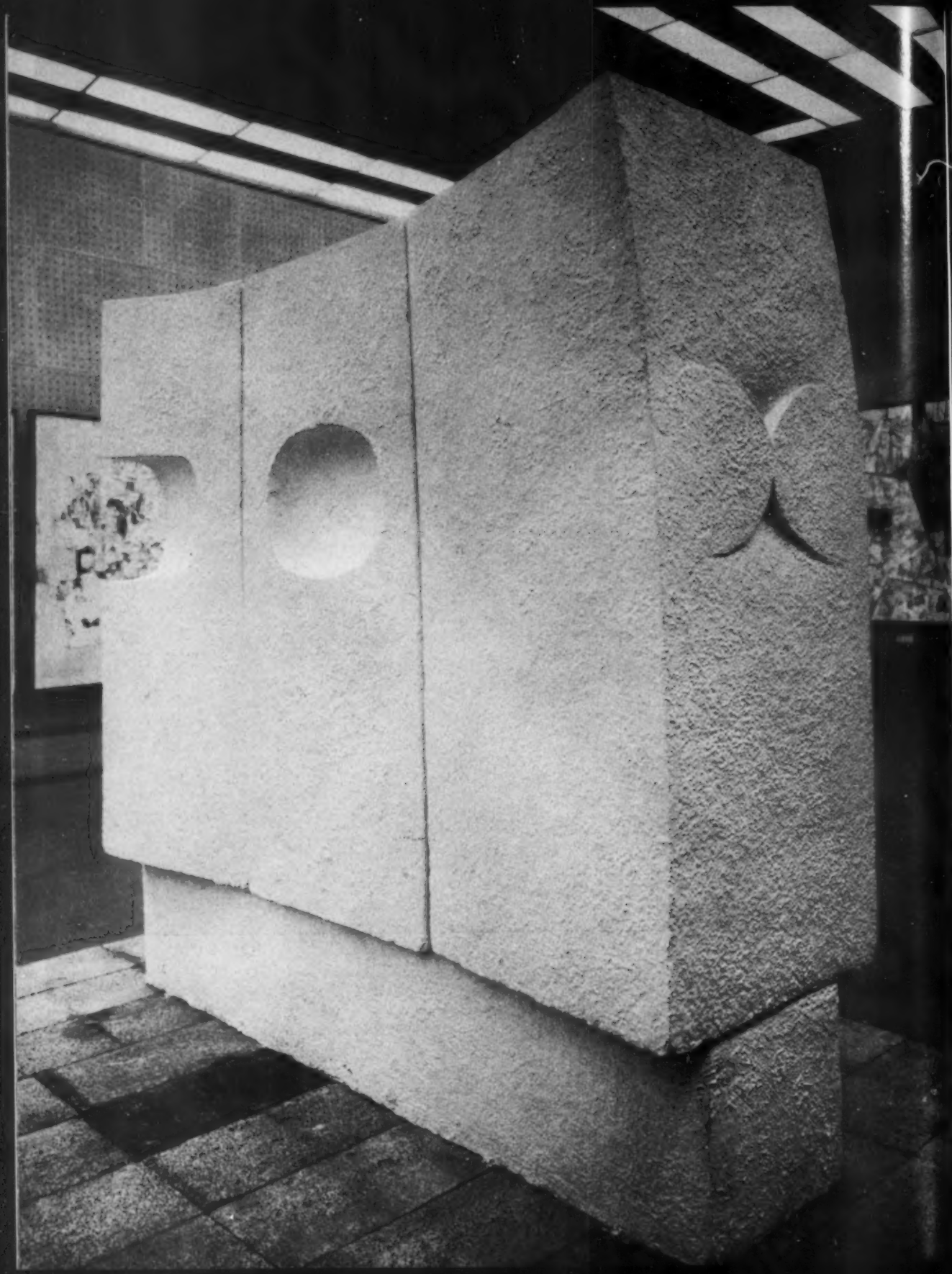
Masaki Suematsu
Die Reise, 1960

Kinuko Emi

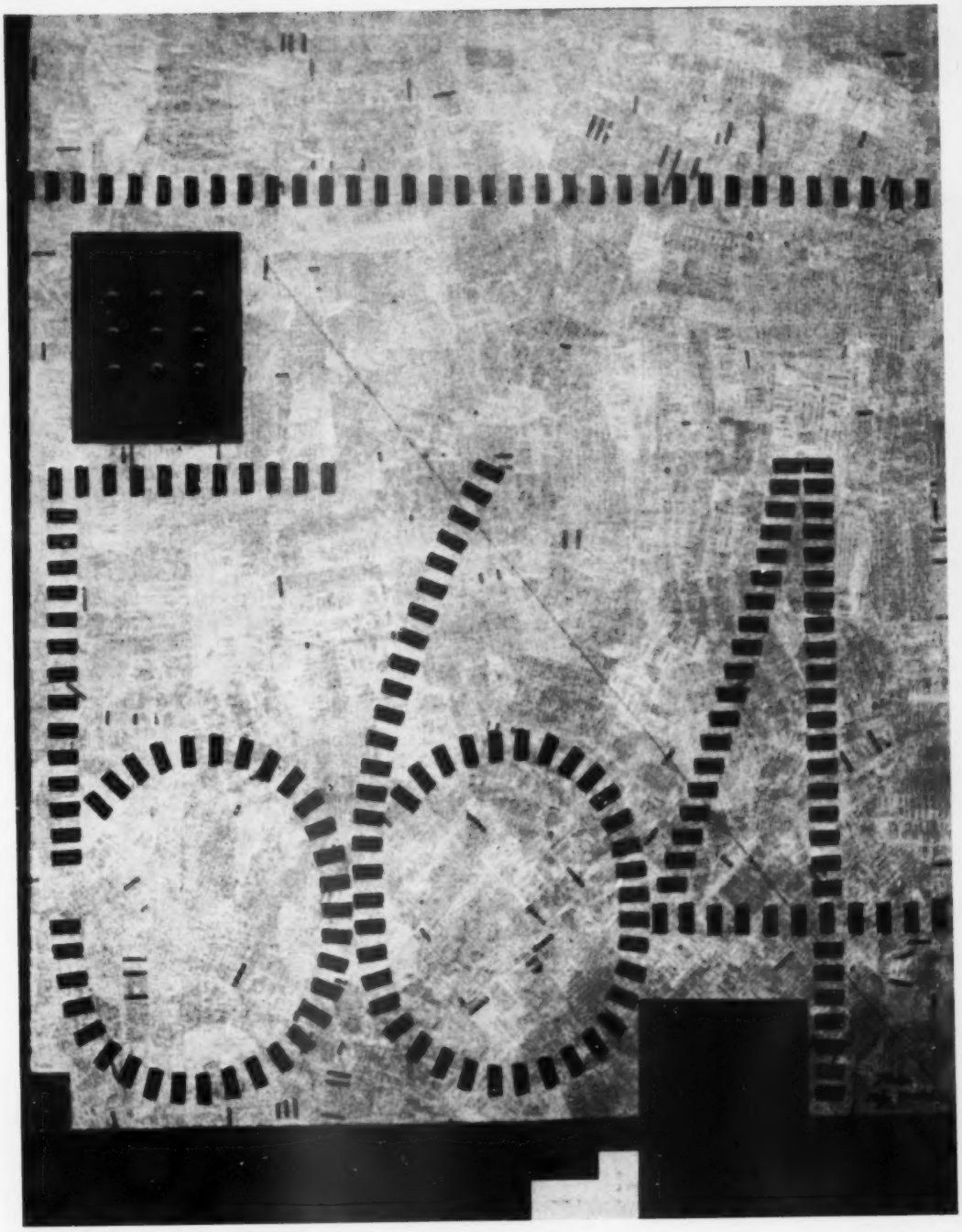




Jasaku Maeda
Mandara-Nu-Zou, 1959
Foto: F. R. Rolain



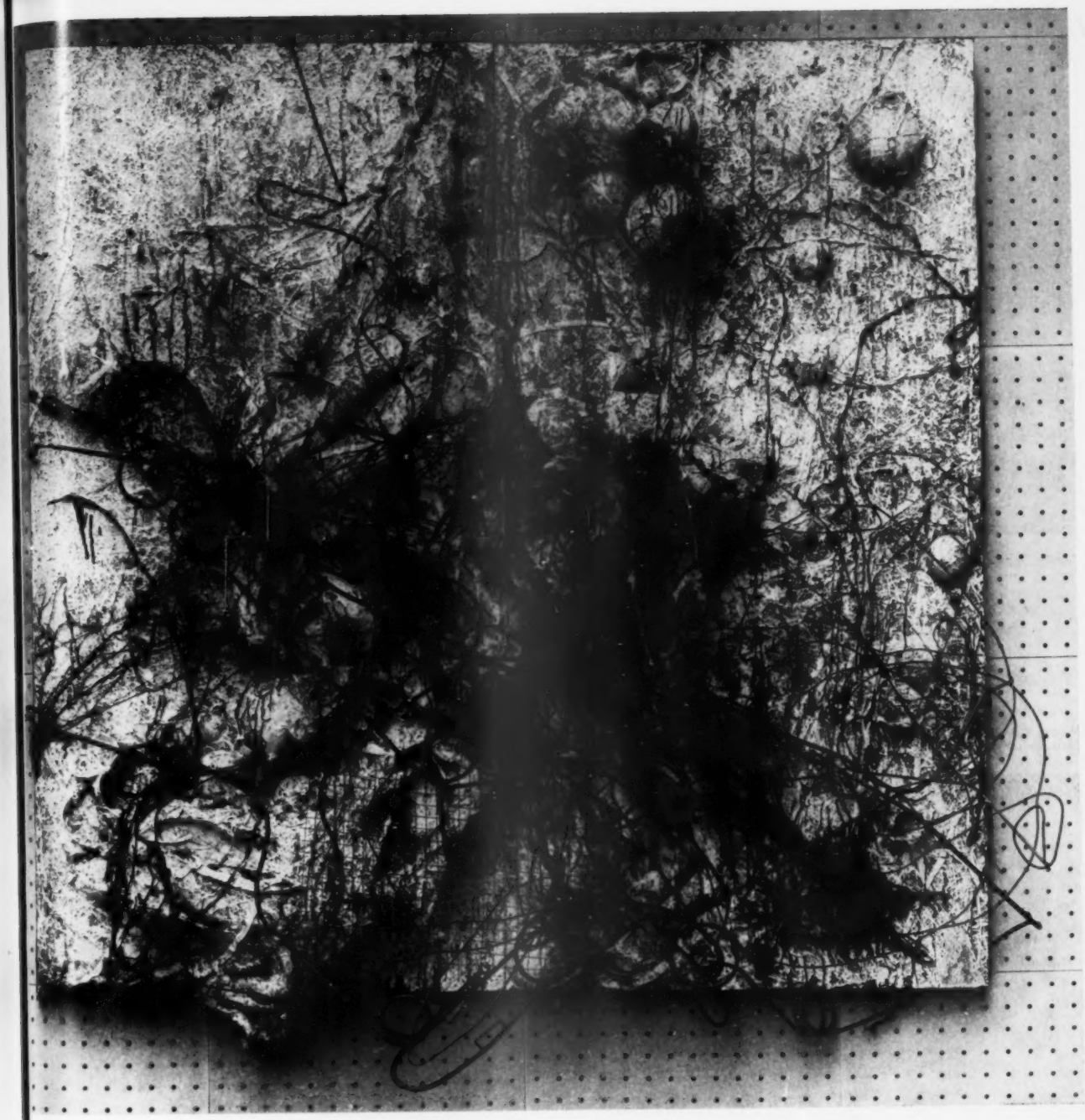
e Hiroi
Skulptur,
M. Nog



Taizo Joshinaka

Hiroi
Skulptur, 1960
M. Noguchi

Shin Kuno
Stahlplastik, 1960

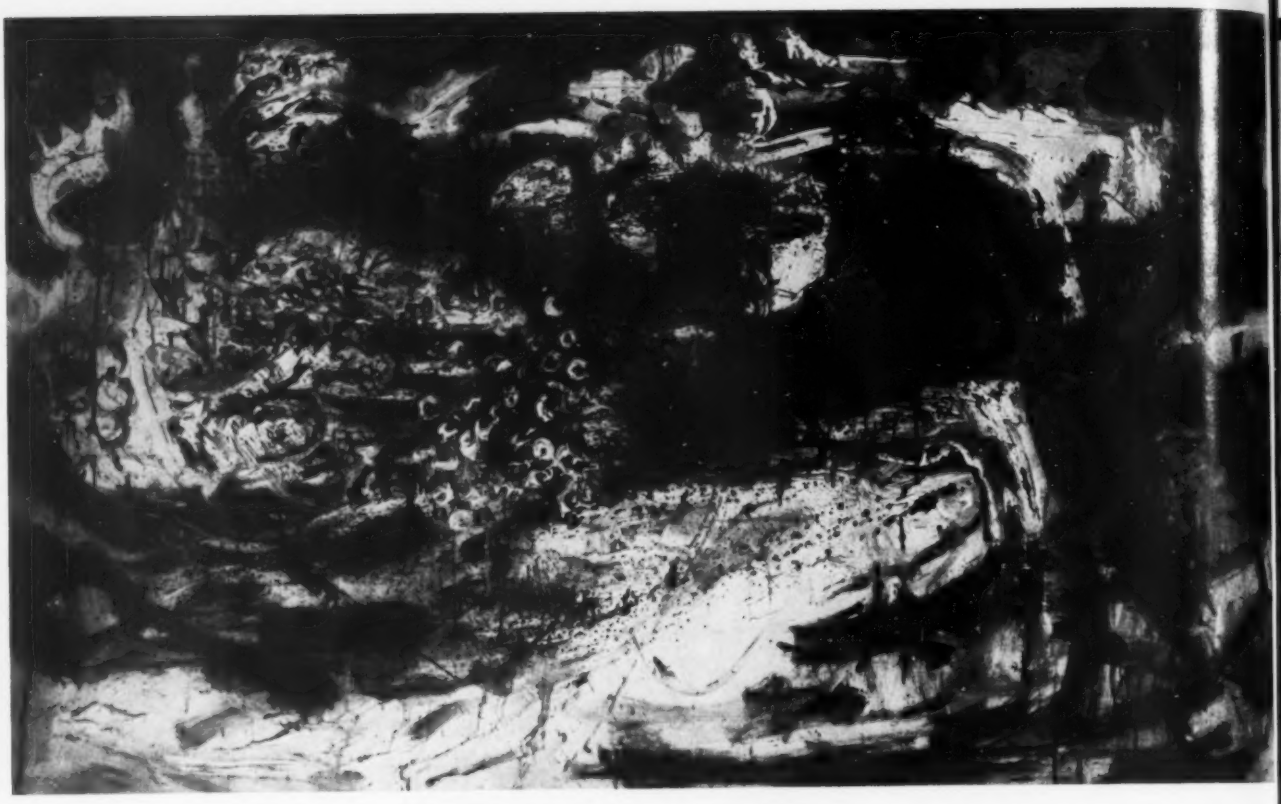


Tadahiro Ono

Tazuko Tanaka

Minoru Kawabata
Maleresi, 1959

Ryokichi Mukai
Erfundene Worte



Hideko Fukushima
Foto: K. Otuji

Jadashi Sugimata
Gekreuztes B, 1960

Kokita Suda
1960

Sadamasa
Motonoga
1958

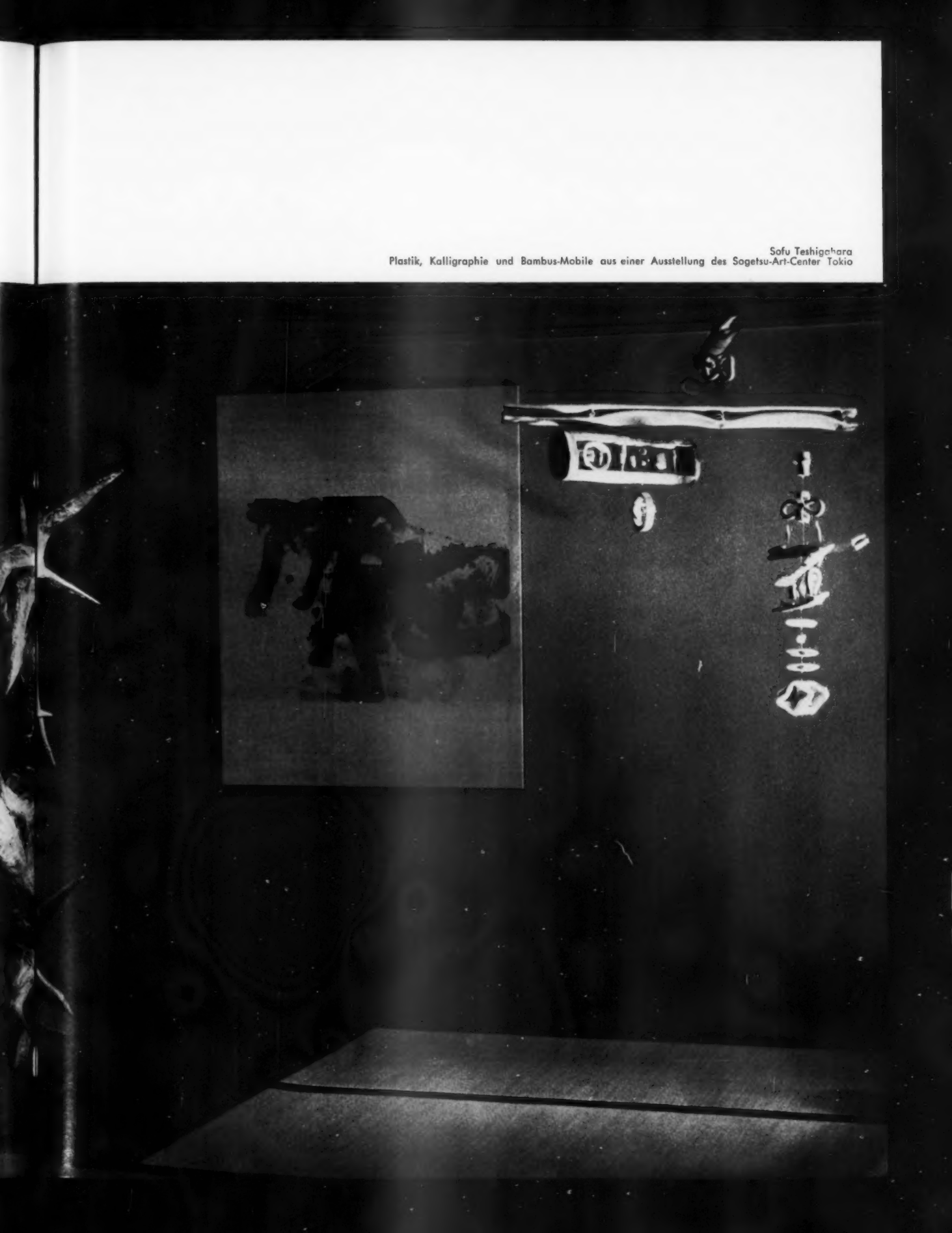
Kuzuo Shiraga
1961

Hisasi Jndo
Kamae, 1959

勅使河原 宏

Sofu Teshigahara
Kunststoffplastik, mit Metallfolie belegt
1961
Foto: Sogetsu-Art-Center

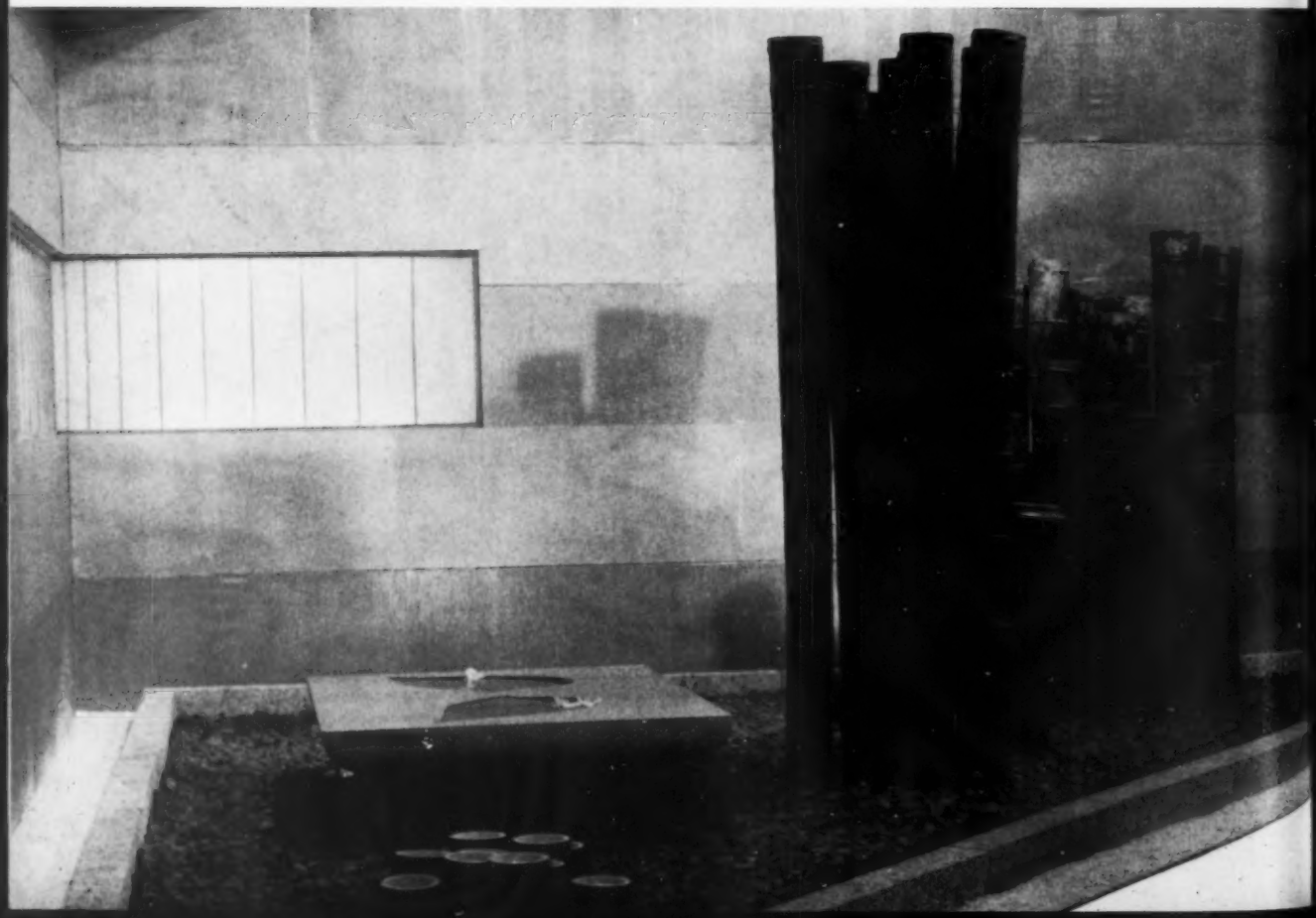
Sofu Teshigahara
Plastik aus einer Ausstellung im Sogetsu-Art-Center, Tokio



Sofu Teshigahara
Plastik, Kalligraphie und Bambus-Mobile aus einer Ausstellung des Sogetsu-Art-Center Tokio

Sofu Teshigahara
Holzplastik, mit Metallfolie belegt, 1961 Tokio

Sofu Teshigahara
Bambus in grauem Kies, Ikebana, Entwurf fü
eine Gartengestaltu



Waichi Tsudaka
Op. 3, 1961

Hölze
nur se
vom A
vorge
lange
senz il
ter der
die in
Dinger
gung,
die er
Holzsk
Messin
Akzent
auch s
hierten
schirme
Konzer
zu. Er v
Körper
Bewegu
Teshigo
weiter.
kaskad

Hölzer, voluminöse Steine. Doch waren diese Dinge zu Beginn nur selten amorphe Masse. Sie hatten bereits – als Wurzeln, vom Meer verwaschen, als Stämme, als Eisenteile u. a. – ihre vorgegebenen Konturen und Volumen, die Teshigahara so lange drehte und bearbeitete, bis sie Form, Raum, Zeichen, Essenz ihres Selbst geworden waren. Nicht starr jedoch, denn unter den leidenschaftlich suchenden Händen Teshigaharas, durch die intensive Ausstrahlung seiner Sensibilität gibt er diesen Dingen Leben – Körper – „Fleisch", ein Leben statischer Bewegung, das in Ruhe dahinströmt. So seine Eisenkonstruktionen, die er aus Stäben und Flächen zusammenschweißt, so seine Holzskulpturen: Wurzeln, geglättet, zusammengesetzt und mit Messing- oder Kupferblech beschlagen, einige mit farbigen Akzenten versehen, andere mit farbigem Mosaik belegt. So auch seine Kalligraphien. Mit Vorliebe setzt er diese abstrahierten Schriftzeichen auf manchmal goldgrundierte Wandschirme. Ihre Schöpfung geschieht in wenigen Minuten; starke Konzentration und strenge Formerziehung befähigen ihn dazu. Er vollzieht sie dann in fast tänzerischer Bewegung: Form – Körper – Leben! In den ebenfalls fast tänzerischen kultischen Bewegungen bei der Teezeremonie findet sich Ähnliches.

Teshigaharas technisch-formale Möglichkeiten reichen noch weiter. Er macht Reliefs aus Stein und Holz, erfindet Glaskugelkaskaden und konstruiert zarte Mobiles aus Draht, Metallteilen und Bambus. Er spielt tausendfältige, leidenschaftliche, heitere Spiele als Verwirklichung des Menschlichen, des Menschen, der sich durch sie als Teil der kosmischen Ordnung erfährt.

So spannt sich Teshigaharas Bogen von der Schönheit der Linien eines einzigen Zweiges, einer einzigen Blüte in einem einfachen Gefäß über alle Variationen des Ikebana, die bis zu riesigen Arrangements aus Baumstämmen, Kiefernästen, bizarren Wurzeln mit Tauen umwunden und gebündelten grünen Bambusstämmen reichen, über Mobiles und Kalligraphien bis hin zu monumentalen Plastiken. Es mag sein, daß man in Teshigaharas Plastiken Westliches sehen kann, doch ist es so, daß Teshigahara vor Jahrzehnten bereits mit diesen Arbeiten begann und dann erst in Europa ähnlichen Gebilden begegnete. In Analogie zu diesen nannte er seine Arbeiten dann Plastiken. In Wirklichkeit aber leben sie aus dem Geist des Ikebana, wenn sie auch unmittelbar nichts damit zu tun zu haben scheinen, obgleich sie meistens sogar wie diese aus vorgeformten Dingen entstehen und damit zu ihren „Geschwistern" werden, weit legitimer als ähnliche Gebilde westlicher Provenienz, die hier leicht in „musischen Basteleien" stecken bleiben. Form – Raum, Raum-Form sind sie für Teshigahara alle; Zeichen kosmischer Ordnung: „Ich bin in der Natur – sie ist in mir!" – eine Formel, die der Westen nicht nachvollziehen kann.

SHIN-ICHI SEGUI

KUNST IN JAPAN

Wenn man eine Karte der künstlerischen Geographie der Moderne anlegte, so wäre der Teil, der sich im Osten von Westeuropa befindet, als Wüste, wo es weder Baum noch Gras gibt, verzeichnet; mit Ausnahme jedoch der kleinen Insel im Fernen Osten, welche Japan darstellt. Es gibt dort dreißigtausend Maler, Bildhauer und Graveure; Kunstwerke aller Stilrichtungen; darüber hinaus findet man in den Bibliotheken und Buchhandlungen Bücher zur Orientierung über alle europäischen Künste und Stile, von Japanern geschrieben; in den Kunstakademien – deren gibt es fünf – wird Kunstunterricht gegeben, der identisch ist mit demjenigen der Schulen Europas oder Amerikas.

Wenn ich mir erlaube, hier von meinen persönlichen Erfahrungen zu sprechen, so ist alles, was ich im Laufe meiner ersten Reise nach Europa 1957 erlebte, ein Wiedererkennen von Personen und Werken, die ich bereits kannte.

Aber wenn alle diese Reichtümer – statt sich in schöpferische Kraft umzuwandeln – nichts hervorbringen als ein erschrecken-

des Anwachsen von Kunstveröffentlichungen, sind sie dann nicht alle vergeblich und sinnlos?
Ich teile nicht die Ansicht gewisser Europäer, die uns wohl raten möchten, zu unseren eigenen Traditionen zurückzukehren, weil sie in der japanischen Kunst alle Zeichen der Europäisierung feststellen.
Diese Europäisierung ist ein logisches Phänomen, das Hand in Hand geht mit der Modernisierung der japanischen Gesellschaft; es ist daher unvorstellbar, daß nur die bildende Kunst – unabhängig von den anderen Disziplinen – dieser besonderen Wendung folgt.
Wie könnte man sich sonst Ausstellungen von Künstlern wie Picasso oder Klee in Ländern wie Kambodja, San Salvador oder dem Kongo vorstellen?
So wie Klee, Kandinsky oder Marc im Deutschland des Jahres 1910 von der französischen Malerei beeinflußt wurden, und wie in Mexiko Ribera, Orozko, Siqueiros und Tamayo dieselbe Erfahrung um 1920 gemacht haben oder Jackson Pollock noch im Jahr 1930 in den Vereinigten Staaten – befinden wir uns in gleicher Weise in einer Epoche, in der wir gezwungen sind, uns mehr oder weniger zu europäisieren.
Ich bin überzeugt, daß das künstlerische Niveau des zeitgenössischen Japan hoch über dem internationalen liegt. Besonders wenn man beachtet, daß die Modernisierung Japans ziemlich jungen Datums ist. Die künstlerische Schöpfung respektiert nicht die Prinzipien der sozialen Entwicklung; so ist nicht zu erwarten, daß die heutige Situation einen Klee, Kandinsky oder Marc unter uns hervorbringt. Das Publikum träumt im allgemeinen von der Fertigstellung des Turmes zu Babel; erst in dem Augenblick, wo dieser Traum zunichte wird, fangen die Künstler an, wirklich zu arbeiten.
In diesem Sinne glaube ich, daß die japanischen Künstler gerne die Einstellung des Publikums übernehmen: sie fragen sich, wann der Turm den Himmel erreichen werde, ohne dabei etwas Konstruktives zu tun; sie haben sich noch nicht einmal die Mühe gemacht, einen Stein aufzuheben.
Dagegen hat sich etwas Bemerkenswertes anläßlich der internationalen Kunstausstellung in Tokio im Jahre 1961 abgespielt. Die im Ausland lebenden japanischen Künstler wurden zum ersten Male aufgefordert, daran teilzunehmen, und fast alle Preise, die japanischen Künstlern zugedacht waren, wurden von ihnen heimgetragen: Josaku Maeda, Kumi Sugai und Kei Sato aus Paris, Minoru Kawabata und Yukiko Katsura aus New York.
Da ich selbst Mitglied der Jury war, glaube ich bezeugen zu können, daß sich dies ganz natürlich ergab. Selbst wenn es aber durch reinen Zufall geschah, so war die Tatsache doch für die Teilnehmer und das Publikum überraschend. Einige haben an den berühmten Mythos von Paris erinnert: um Kunstwerke von authentischem Wert hervorbringen zu können, muß man absolut die Atmosphäre von Paris kennen. Was mich betrifft, so glaube ich daran nicht.
Zahlreich sind die japanischen Künstler im Ausland, in Paris. Yozo Hamaguchi und Kei Sato, die beide hier seit der Zeit vor dem Kriege wohnen; Kenzo Okada, welcher nach dem Krieg nach New York verzogen ist; zur jungen Generation rechnet man in Paris Sugai, Tabuchi, Domoto, Imai und Maeda sowie in New York Kawabata.
Indem sie sich auf den heutigen Stand der modernen europäischen Kunstgeschichte gebracht haben, wandelten sie das, was für sie der Gegenstand der Kultur war, in das wirkliche Motiv ihrer Schöpfung um. Ich füge aber hinzu, daß einige dieser Künstler bei ihrer Loslösung von der europäischen Kultur, bei ihrer Rückkehr zum Charakteristischen der japanischen Tradition, welche sie in einer zu sentimentalen Weise darstellen, mir etwas zu weit gegangen scheinen.
Es bleibt die Frage: mußten sie sich unbedingt von Japan entfernen? Diese Frage ist ohne Zweifel müßig. Es genügt uns, einen Blick auf die zehn japanischen Maler zu werfen, die in Paris oder New York wohnen. Sie sind alle entweder Entwurzelte, von ihrem Geburtsland geographisch getrennt oder erbärmliche Phantome der Japanisiererei, erfüllt von Sehnsucht nach dem Land ihrer Ahnen.
Man kann leicht erkennen, wie schwierig es ist, die Probleme einer europäischen Kultur, unter deren Einfluß sich das intellektuelle Japan befindet, zu lösen. Das ist ein Problem, das bei weitem die Möglichkeiten eines simplen Nationalismus übersteigt.
Hier ist eine wichtige Tatsache zu bemerken: so wie es die vorstehend zitierten Namen beweisen, sind nur diejenigen fähig, die Charakteristiken der japanischen Tradition mittels der europäischen Kultur universell zu gestalten, die eine moderne Intelligenz besitzen.
Ganz allgemein nehme ich das nicht ernst, was man als den japanischen Charakter bezeichnet. Zum Beispiel, wenn ich von Pollock, dem typischen Maler der Vereinigten Staaten spreche, so betrachte ich ihn nicht als Amerikaner, sondern als eine Persönlichkeit von außerordentlicher Kraft. Man kann es nicht anders sehen.
Sogar, was unsere japanischen Maler anbelangt – wenn ich ihre authentischen Werke betrachte – so finde ich unter ihnen gute Maler, aber nicht einfach deshalb, weil ich sie japanisch finde.
Das gleiche gilt für die Künstler, die in Japan leben. Während es viele Phantome des Japanisierens in Paris gibt, kann es gut sein, daß die gültigen Maler sich unter uns befinden. Zwischen diesen und den guten Künstlern in Paris oder in New York kann ich keinen Unterschied entdecken.
Yoshishige Saito hat, nachdem er 1959 den Preis der AICA erhielt, 1960 an der Biennale in Venedig teilgenommen und eine lobende Erwähnung in der Liste der Träger des Gugenheimpreises 1961 erhalten. Tazuko Tanaka und Kanuko Emi ist es nicht gelungen, den Gugenheim-Preis 1961 davonzutragen; Sadamasa Motonaga und Kazuo Shiraga, die 1959 zum Premio Lissone eingeladen wurden, nahmen bei Ausstellungen verschiedener Gruppen in Europa und den USA teil. Sie sind nur einige unter vielen anderen, die mehr oder weniger die Chance gehabt haben, ihre Arbeiten dem ausländischen Publikum zu zeigen. Man muß zugeben, daß selbst in Japan eine große Anzahl authentischer Künstler existiert, deren Vertreter die oben zitierten sind.
Wohlverstanden, vom Standpunkt einer stilistischen Einheitlichkeit gesehen, bilden sie keine zusammenhängende Gruppe, dennoch stellen sie die moderne Kunst Japans dar. Wenn man nach diplomatischem Gesichtspunkt die Gruppe von Tàpies, Millares und Feito die Spanische Schule und die Gruppe Pollock, de Kooning und Kline die New Yorker Schule nennt, so wäre es nicht unmöglich, diese die Schule von Tokio zu nennen, sie verkörpern die japanische Kunst nicht als Gruppe, aber als individuelle Persönlichkeiten.

KURT LEONHARD

Das Kunstwerk als Prozeß und Produkt

Vortrag anläßlich der Ausstellung „Internationale Malerei 1960/61" in Wolframs-Eschenbach

Wir sind uns heute klar darüber geworden, daß Kunst zu den Dingen oder zu den Phänomenen oder zu den Ideen gehört, die sich nicht ein für allemal definieren lassen; gerade deshalb gibt es über die Jahrhunderte hin eine solche Unzahl von Definitionen, die einander zu widersprechen scheinen, und doch alle etwas Richtiges, relativ Gültiges besagen. Notgedrungen muß auch ich mit einer Art von Definition beginnen, die ich aber lediglich als ganz provisorischen A u f h ä n g e r für mein besonderes Problem anzusehen bitte.

Ich möchte nämlich darauf hinweisen, daß ein Kunstwerk niemals ein Ding an sich ist, sondern sein Wesen, seinen Wert und seine möglichen Definitionen immer erst aus den Beziehungen zum Kunstschaffenden einerseits, zum Kunstbetrachtenden andererseits empfangen kann. Ich möchte Kunst als ein Resonanzphänomen ansehen. Und zwar als ein reziprokes Resonanzphänomen. Ich denke an den Widerhall der inneren Bewegung des Künstlers im Prozeß des Schaffens, im Vollzug des schöpferischen Aktes, und an den Widerhall des fertigen Werkes, des Produktes, der Opus-Gestalt, im Aufnahmeapparat des Betrachters. Zu diesem Widerhall kommen vielfältige Anklänge, Erinnerungen, die jede Gestalt ebenso heraufbeschwört wie jeder Geruch und jedes Geräusch. Zweierlei ist aber festzuhalten. Vom Künstler aus gesehen, ist Kunst zuerst Prozeß des Machens und Entstehens, die meisten Künstler sagen, das Werk interessiere sie nur solange es unfertig ist. Das entstehende Werk ist ein lebendiger Vorgang, für den Künstler oft ein Spiel mit dem vollen Einsatz des Lebens, jedenfalls die Befriedigung eines elementaren Triebes, der ihm keine Ruhe läßt. Der Betrachter aber, auch wenn er nicht zu den Normalverbrauchern gehört, hat nichts anderes als das vor ihm stehende Werk, das fertige Produkt, das vom Schaffensvorgang völlig losgelöste, objektivierte Kunstding, das bei ihm Anklang findet oder nicht, aus dem er sich etwas machen kann oder aus dem er sich gar nichts macht (wie unsere Sprache so treffend sagt). Diese beiden Verhaltensweisen und Erwartungen scheinen unvereinbar zu sein. Sind sie es wirklich?

Zunächst einmal stellt jeder der beiden Partner dieser Relation, deren Träger das Kunstwerk ist, an den andern Partner die Forderung, ihn zu berücksichtigen. Der Künstler möchte verstanden werden, der Kunstfreund will sich angesprochen fühlen; der Künstler verlangt den „Nachvollzug" seines Schaffensprozesses, der Kunstfreund wünscht aber, daß der Künstler diesen Prozeß möglichst weitgehend in den Dienst des Endproduktes stellt und es so vollkommen wie möglich zur Klärung bringt, damit es den Betrachter wie eine Äußerung seines eigenen Erlebens zu fesseln vermag. Beide Forderungen werden nie ganz in Erfüllung gehen. Die Gleichung ist wohl zu keiner Zeit ohne Mißverständnis aufgegangen. Aber man darf doch behaupten, daß etwa bis zum 18. Jahrhundert der Betrachter derjenige war, für den das Kunstwerk gemacht wurde. Der Künstler arbeitete, damit sein Werk in größtmöglicher Vollendung bestehen bleibe und wirke. Mindestens in der herrschenden Anschauung war also das Produkt das eigentlich und einzig Wichtige; der Prozeß, der dazu führte, war ganz uninteressant, und seine Spuren wurden so weit wie möglich getilgt. Das Produkt zur höchstmöglichen, übermenschlichen Vollendung zu führen, war einziger Sinn des Prozesses. Immerhin gibt es Ansätze der modernen Selbstherrlichkeit des Künstlers bei Leonardo da Vinci, der seine Bilder unvollendet im Stiche ließ, wenn er ein bestimmtes ihn interessierendes Problem gelöst hatte. Doch die Auftraggeber hatten wohl kaum Verständnis dafür. Dieses Verhältnis zwischen Prozeß und Produkt hat sich heute entscheidend gewandelt, und zwar seit der Romantik, vielleicht begann es schon etwas früher. Der Künstler schafft nicht mehr für ein Publikum, sondern für sich selbst; wenigstens betont er dies bei jeder Gelegenheit. Das Produkt ist im Extremfall nur ein Überrest, eine Spur, eine nebensächliche Begleiterscheinung des einzig Wichtigen: des lebendigen Prozesses, oder des schöpferischen Augenblicks, oder des inneren Fortschritts. Möglicherweise hängt diese Haltung mit der mächtigen Entwicklung der experimentellen Wissenschaft zusammen – das Werk ist mehr und mehr nur noch verifizierendes Experiment, das dem Künstler seine eigene Existenz bestätigt, also ein Instrument der Selbstbestätigung, doch darüber hinaus der Selbstverwirklichung. Die ersten Künstlerbekenntnisse in dieser Richtung findet man bei Dichtern der deutschen Romantik, bei Eichendorff und Novalis; natürlich noch nicht mit dem ausgesprochen positivistischen Akzent wie später bei Paul Valéry. In die breite Öffentlichkeit ist aber diese Ansicht der Kunst erst in unserem Jahrhundert gedrungen. Unter vielen möglichen Belegen zitiere ich nur den bekanntesten; Picasso sagt: „Für mich ist jedes Bild nicht ein Ende, nicht ein erreichbares Ziel, sondern

ein glückhaftes Ereignis, ein Experiment ..." Damit ist unser Thema umrissen. Sie wissen alle, welche beträchtliche Rolle diese Bewertung des Schaffensprozesses im Dadaismus und im Surrealismus gespielt hat, und wie aktuell die Interpretation des Tachismus, des Informel, ja sogar der experimentellen konstruktiven Tendenzen bis heute geblieben ist. Wenn ich mich an die authentischen Künstlerbekenntnisse halte, so habe ich bisher wohl die extremsten Formulierungen bei Michaux gefunden; zum Beispiel sagte er im Februar 1959 bei der Eröffnung seiner Ausstellung in Frankfurt (Cordier) ziemlich wörtlich folgendes: „Das Wichtigste ist gar nicht, daß es einem gelingt, einen Gegenstand zu machen. Die innere Gärung, der Aufruhr, das ist es, was gilt. Man muß sich davor hüten, ein Werk machen zu wollen. Man muß immer ganz nahe bei der dunklen Zone bleiben, bei diesem geheimnisvollen Grund, der im Menschen die Lust bewirkt, etwas zu machen. Wer ein Kunstwerk machen will, ist angefüllt von etwas, er ist voll. Der interessante Teil geht vor sich, wenn das Werk noch nicht gemacht ist, wenn Sie noch voll sind. Das zählt ... Sie müssen voll sein. Und das ist auch eine Art psychologischer Test, Sie erfahren dadurch, woran Sie sind. Das Papier ist ein absolut sicherer Zeuge. Ich selbst, der so oft in Tusche arbeitet, ich könnte Ihnen nicht vorher sagen, ob etwas zustandekommt. Aber sobald ich begonnen habe, weiß ich genau, ob Leere in mir ist oder Fülle." Soweit Henri Michaux.

Die Zone des Entstehens, der Vorläufigkeit, der Gärung, der Bewegung, das ist also das Leben, hier ist das Unbewußte oder Vorbewußte, das im Test des Werkes bewußt gemacht werden soll, Vollendung aber ist Ende, Stillstand, Erstarrung. Kein Wunder, daß dies die vorherrschende Anschauung unserer Zeit ist. Wir leben heute in dynamischen Provisorien, im Unvollendeten, überzeugt von der Unvollendbarkeit des Denkens, und nicht nur des Denkens, sondern jeder Arbeit.

Man könnte nun meinen, der bedauernswerte Kunstfreund käme zu kurz bei solcher Haltung des Künstlers. Mindestens müßte er sich heftig wehren. Aber nein, er hat auch seinerseits das Vollkommenheitsideal nahezu ganz aufgegeben, so sehr, daß er auch in der alten Kunst das Unvollendete und Fragmentarische dem Vollkommenen häufig vorzieht. Fast bei allen großen Meistern sind uns heute die Entwürfe, wenn wir ehrlich sind, lieber als die großen Meisterwerke. Wir haben den Glauben an die Meisterwerke verloren. Vielleicht übertreibe ich jetzt. Aber ich könnte mir denken, daß ich ohne zu zögern die sixtinische Decke für die Pieta Rondanini hingeben würde und die Nachtwache für ein spätes Selbstbildnis, ja schon für gewisse Zeichnungen Rembrandts. Und ich glaube, daß auch den meisten von Ihnen die Ölskizzen von Ingres zum Frauenbad, oder von Delacroix zum Tod des Sardanapal, ganz ungleich lieber sind als die ausgeführten Werke, so vollkommen sie sein mögen. Der Betrachter scheint also seinen Anspruch, mit möglichst solider Ware beliefert zu werden, weitgehend fallen gelassen zu haben. Mit Freude hat er sich die Pflicht zum Nachvollzug des Schaffensprozesses auferlegt, dessen Zeichen, Spur und Gleichnis das Werk ist. Die Reziprozität von Erzeuger und Verbraucher besitzt auch in der Kunst alle Merkmale einer gegenseitigen Entsprechung. Damit der Betrachter aber in der Lage sei, den schöpferischen Vorgang nachzuvollziehen, muß das Werk „gut" sein. Gewiß, wir wollen die „Gärung" noch spüren; aber eine gewisse Klärung des Produktes ist auch dazu Vorbedingung. Es muß zu jener Reinheit, Klarheit, Entschiedenheit entwickelt sein, die nötig sind, damit der Betrachter davon angesprochen wird wie von einer artikulierten Sprache. Ein gewisser, meist sogar sehr differenzierter „effet à produire" lenkt als Zielvorstellung den Prozeß des Schaffens, der also final determiniert bleibt, auch wenn dem Ergebnis nur ein transitorischer Wert zugesprochen wird. Und der innere Fortschritt, die Selbstbestätigung, ja, Selbstverwirklichung, die der Künstler anstrebt, tritt nur ein, wenn das Resultat in diesem Sinne „gut" ist. Sollte unser Problem „Prozeß und Produkt" nur ein Scheinproblem sein? Nur wenn der Künstler sein subjektives Leben im Werk objektiviert, kann er sich selbst genug tun. Die meisten Künstler bemühen sich auch heute noch um Haltbarkeit der Farbmaterie; und wenn sie auch betonen, daß sie nur für sich selbst schaffen, sind sie doch gekränkt, wenn sie nicht verkaufen können. Der Schaffenstrieb ist ein Objektivierungsdrang; auch und gerade dann, wenn keinerlei Seitenblick auf irgendein äußeres Publikum dabei mitspielt. Der Künstler ist nämlich sein eigenes Publikum. Ein Kunstwerk kann nie entstehen, ohne daß der Künstler sich spaltet und als sein eigener Richter von sich selbst Distanz nimmt. Der Weg ist das Ziel, aber ohne Ziel kein Weg. Ziel ist, der höchsten Vorstellung zu entsprechen, die er sich von sich selbst machen kann. Gerade dann erhält auch das Resultat ein selbständiges Dasein, das auch andere Menschen zu überzeugen vermag. Das Einzigartige ist immer auch das Allgemeingültige. Wobei ich das Allgemeingültige scharf vom Allgemeinverständlichen zu unterscheiden bitte. Gerade die unverwechselbarsten, stärksten Persönlichkeiten der Kunstgeschichte waren immer zugleich auch die am meisten für eine bestimmte Epoche typischen Figuren. Gerade wenn der Künstler nur für sich selbst schafft, d. h. zur Verwirklichung seines stärkeren Selbst, oder um sich von seinem begrenzten Selbst zu befreien – gerade dann schafft er auch das objektiv Gültige, das im Empfangenden Widerhall und Anklang weckt, so als spräche es vom eigensten Selbst dieses Empfangenden. Vollkommenheit des Produkts? Verständlichkeit? Schönheit? Das sind ideale Forderungen, die in den verschiedenen Zeitaltern ganz verschiedenen Sinn haben können. Was sich geändert hat, ist also weniger das Verhältnis von Produzent und Konsument, ich glaube nicht, daß sie einander heute mehr entfremdet sind als irgendwann früher, geändert hat sich vielmehr die Vorstellung von den zu erzeugenden Werten und Anreizen, die Maßstäbe, die Forderungen, die Bedürfnisse sowohl beim Künstler als auch beim Kunstfreund. Vielleicht könnte man sich Künstler und Betrachter wie zwei Pyramiden vorstellen, deren Spitzen einander überhaupt nicht zu kennen brauchen, voneinander nichts zu wissen brauchen, die aber auf einer gemeinsamen Basis aufwachsen, aus jener „gemeinsamen Tiefe", die der Wurzelgrund aller Kunst ist und allein eine Kommunikation ermöglicht. Nur dadurch ist es zu verstehen, daß der Betrachter in der Rezeption des Werkes eine ganz entsprechende innere Bewegung durchmacht wie der Künstler in der Produktion: nämlich einen Prozeß der Selbstbefreiung durch Objektivierung seines subjektiven Erlebens, Projektion von innen nach außen und wieder von außen nach innen. Das Kunstwerk, wenigstens das der Malerei und Skulptur, ist also eine Unbeweglichkeit zwischen zwei Bewegungen, ein Treffpunkt zweier Projektionsvorgänge. Sein Nutzen liegt eben darin, daß es unser Subjektives objektiviert, das Unbekannte in uns sichtbar macht, uns mit uns selbst vertraut macht. Das Kunstwerk ist ein Instrument der Selbsterfor-

schung. Für den Künstler ebenso wie für den Betrachter. Darin ist schon impliziert, daß der Betrachter selbst produktiv gemacht wird, daß er nicht etwa bloß das Erlebnis des Künstlers nacherlebt, sondern im Widerhall des Werkes unendlich verzweigte Wirklichkeiten seines eigenen persönlichsten Innern anklingen fühlt. Selbsterforschung – ist aber zugleich Selbstveränderung. Denn im individuellen Bereich gilt von jeher das gleiche wie nach den heutigen Erkenntnissen im atomaren: die Erkenntnis selbst verändert das Erkannte. Vielleicht ist es angebracht, einmal daran zu erinnern, daß atomos auf griechisch das gleiche Wort ist wie individuum auf lateinisch: beide heißen „das Unteilbare". Das unteilbare Sein, eben dies bedeutete für einen Franz Marc jene gemeinsame Tiefe nicht nur zwischen Künstler und Betrachter, sondern auch zwischen belebter und unbelebter Schöpfung.

Selbsterforschung – das heißt aber auch: Selbstkontrolle. Den vielbeschriebenen „unkontrollierten Schaffensprozeß" hat es allerdings nie gegeben. Dieser naive Mythos ist leider ein Widerspruch in sich selbst: denn die Ausschaltung der unwillkürlichen Kontrollfunktionen des Gedächtnisses, der Logik, der Wunschvorstellungen würde selbst eine überaus wachsame Selbstkontrolle voraussetzen. Der sogenannte „psychische Automatismus", den Breton und Soupault in die Literatur eingeführt haben, ist etwas ganz anderes: nämlich kein Rezept, um Kunst zu produzieren; zwar eine Methode der experimentellen Selbsterforschung, eine Art Testverfahren so ähnlich wie auch Michaux es schildert, aber mehr wissenschaftlich als künstlerisch gemeint. Gewiß gibt es heute eine internationale, vorwiegend fernöstlich beeinflußte Schule der „Trance-Kunst", d. h. einer blitzartig spontanen Hervorbringung aus einem Zustand schöpferischer Blindheit. Aber um diesen Zustand fast religiöser Konzentration herzustellen, sind ganz bestimmte, oft sehr komplexe Voraussetzungen erforderlich, die mehr oder weniger bewußt und willensmäßig durch eine oft jahrelang durchgehaltene Selbstdisziplin herbeigeführt werden müssen. Und aus den vielleicht vierzig bis fünfzig in einem einzigen Strom entstehenden Werken, von denen jedes einzelne nur Minuten oder gar nur Sekunden beansprucht, werden nachträglich vielleicht fünf oder sechs als „gelungen" ausgewählt, wieder also durch einen Willensakt und im Sinne einer ganz bestimmten Zielvorstellung. Nicht nur ist also die kritische Selbstkontrolle unvermeidlich beim Schaffensprozeß, wenn sie auch nur zeitweise bewußt aufzutreten braucht – sie ist sogar in gewisser Hinsicht der Schaffensprozeß selbst. Kunst ist unter anderem auch die anschauliche Form der kritischen Selbstkontrolle unserer Sensibilität, zugleich aber, da Selbsterforschung Selbstveränderung ist, Entwicklung der Sensibilität, Sensibilisierung. Wenn sich ein Zweck der Kunst angeben läßt, dann ist es dieser: Sensibilisierung.

Läßt sich also ganz allgemein die Behauptung aufstellen, daß in unserer Zeit das Produkt des Kunstwerkes nicht mehr den finalen Eigenwert als in sich vollendetes Werk hat, sondern nur noch den transitorischen Gebrauchswert als Anlaß eines Sensibilisierungsprozesses? Sind wir nicht zu einseitig gewesen in der Auswahl unserer Belege? Man könnte entgegenhalten, daß gerade durch die neue Realität des Farbformgebildes, durch das Primat der Mittel, das Kunstwerk, das nicht mehr Objekte darstellen soll, selbst zum Objekt geworden ist, mehr als je früher: Kunstding, Tableau-Objet, Gegenstand. Den Aussprüchen von Picasso und Michaux lassen sich natürlich andere entgegenstellen, die auf die Eigenrealität des Werkes als Gegenstand zielen. Ich denke etwa an Matisse: er scheint das Gegenideal des dynamischen aufzustellen, ein Wunschbild statischer Dauer: „Ich träume von einer Kunst des Gleichgewichtes, der Reinheit, der Seelenstille, ohne beunruhigendes Thema, einem Ding, das einem bequemen Lehnstuhl gleicht." Sofort muß ich einen Sprung machen und an Max Bill denken, der das Kunstwerk ebenfalls als Gegenstand definiert, wohlgemerkt, als einen Gegenstand des seelischen Gebrauchs. Schon in dieser Qualifikation als Gebrauchsgegenstand bei Matisse wie bei Bill läge für den Idealisten alten Stils eine Herabwürdigung des Kunstwerkes. Immerhin dürfen wir erwarten, daß bei den konkreten Geometrikern im Stile Bills noch am ehesten der autonome Eigenwert, der finale Charakter des Produkts gegenüber dem Prozeß in Schutz genommen wird. Aber gerade aus dem Konstruktivismus ist die am reinsten und konsequentesten prozeßhafte Kunstrichtung hervorgegangen: die kinetische Kunst.

Für die Mouvement-Gruppe ist das Kunstwerk nicht mehr die Unbeweglichkeit, die den Betrachter in Bewegung setzt, indem sie die Bewegung des Künstlers darstellt. Diese Kunst ist nicht mehr Malerei oder Skulptur, sondern eine neue Gattung zwischen dem Tanz, dem Film, dem mechanischen Spielzeug oder der Pyrotechnik. Malmaschinen, Rotoren, Vibratoren, Projektoren – sie sind zwar in konsequentester Weise „Gegenstände des seelischen Gebrauchs" – aber zugleich doch die entschiedenste Negation des bleibenden Wertes, des dauernden statischen Bestandes. Dynamik, Motorik, Kinetik – die logische Konseqenz der Betonung des Prozeßhaften, nicht weniger konsequent als andererseits, auf der Seite der Informellen, das Schaumalen von Mathieu und Yves Klein. Der „Vollzug" ist alles, der mythische Fetischwert der Gestalt hat sich so gut wie völlig aufgelöst. Wir halten diese Konsequenzen einer kinetischen Kunst für möglich, aber nicht für unausweichlich. Ich persönlich möchte keineswegs ganz auf jene Malerei verzichten, die nach einem Wort Hans von Marées „die stillste aller Künste" ist – und die das auch heute noch sein kann. Ein stilles, in sich zurückgezogenes, überdauerndes Dasein, eine Gestalt, in der sich Würde und Gelassenheit dauernden Bestandes verkörpern, eine Insel der Stille; ich denke an Juan Gris, an Mondrian, an manche Werke von Baumeister, an Tàpies oder an Rothko. Stets aber wird diese Unbeweglichkeit zwischen zwei Bewegungen stehen, der Bewegung, die sie in uns erzeugt und der Bewegung, von der sie erzeugt wurde. Das rein Ästhetische überlassen wir den Kunstgewerblern und den Modeschöpfern. Eine total kontrollierbare Kunst wäre Konfektion. Eine Kunst ohne jede Kontrolle wäre Dilettantismus. Die meisten Theorien bewegen sich zwischen den Idealen der Rechenmaschine und der Klexographie. Die Praxis, die Kunst selbst, sieht anders aus. Sie läßt sich nie und nimmer aus sich selbst erklären oder beurteilen – sondern immer nur aus ihrer Beziehung zum Menschen, dieser doppelten Resonanzbeziehung: zum Menschen, der dahinter steht, dem Künstler, und zum Menschen, der davor steht, dem Betrachter. Wirklichkeit wird auch das stillste Kunstwerk erst in der inneren Bewegung.

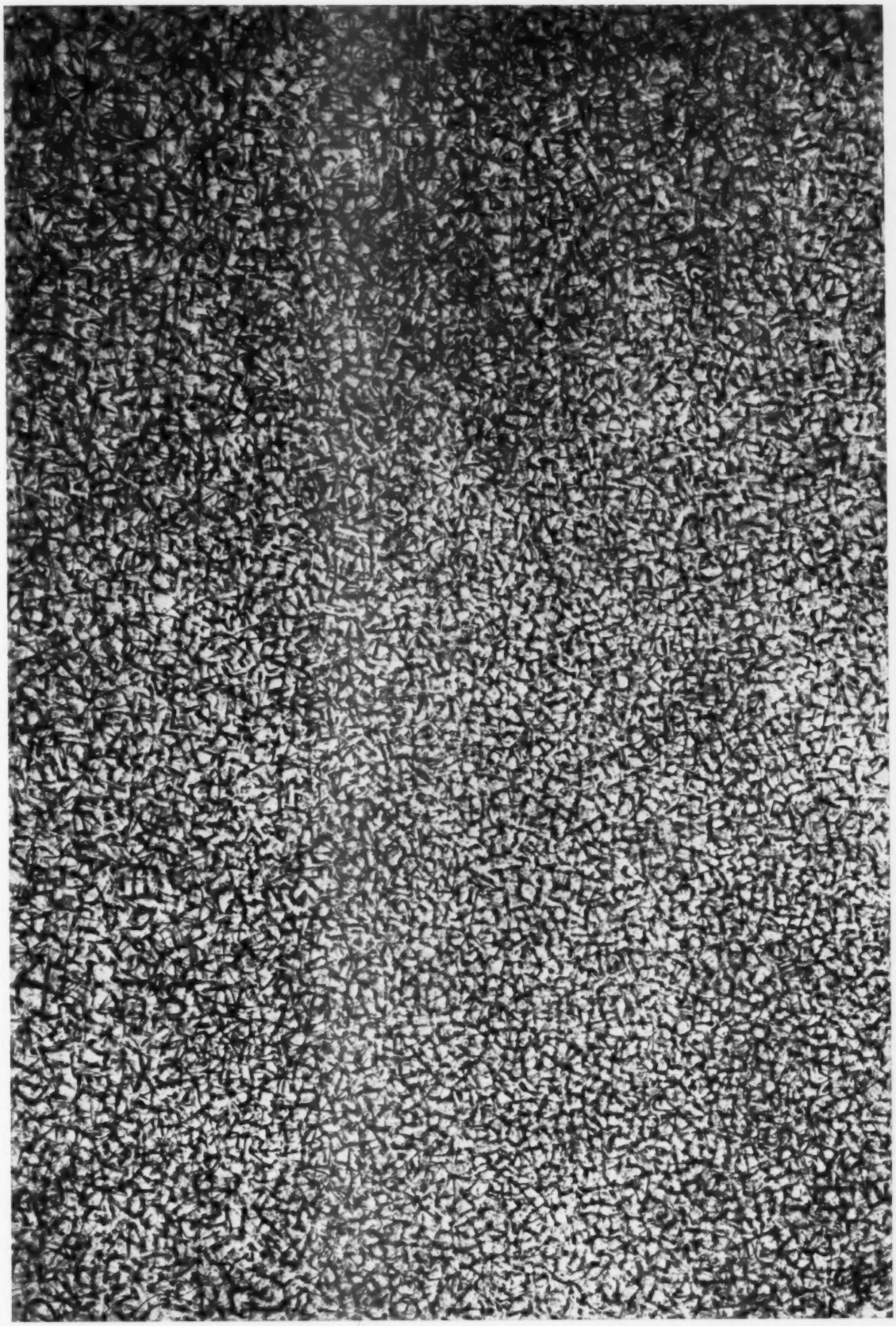
Nun habe ich mich doch verführen lassen, zu den tausend vorhandenen Definitionen noch eine weitere zu fügen, genau gesagt, wie Sie vielleicht bemerkt haben, drei Definitionsversuche, die eng ineinander verkettet sind und, wie ich gleich vorausschickte, keinerlei Anspruch auf absolute Geltung erheben.

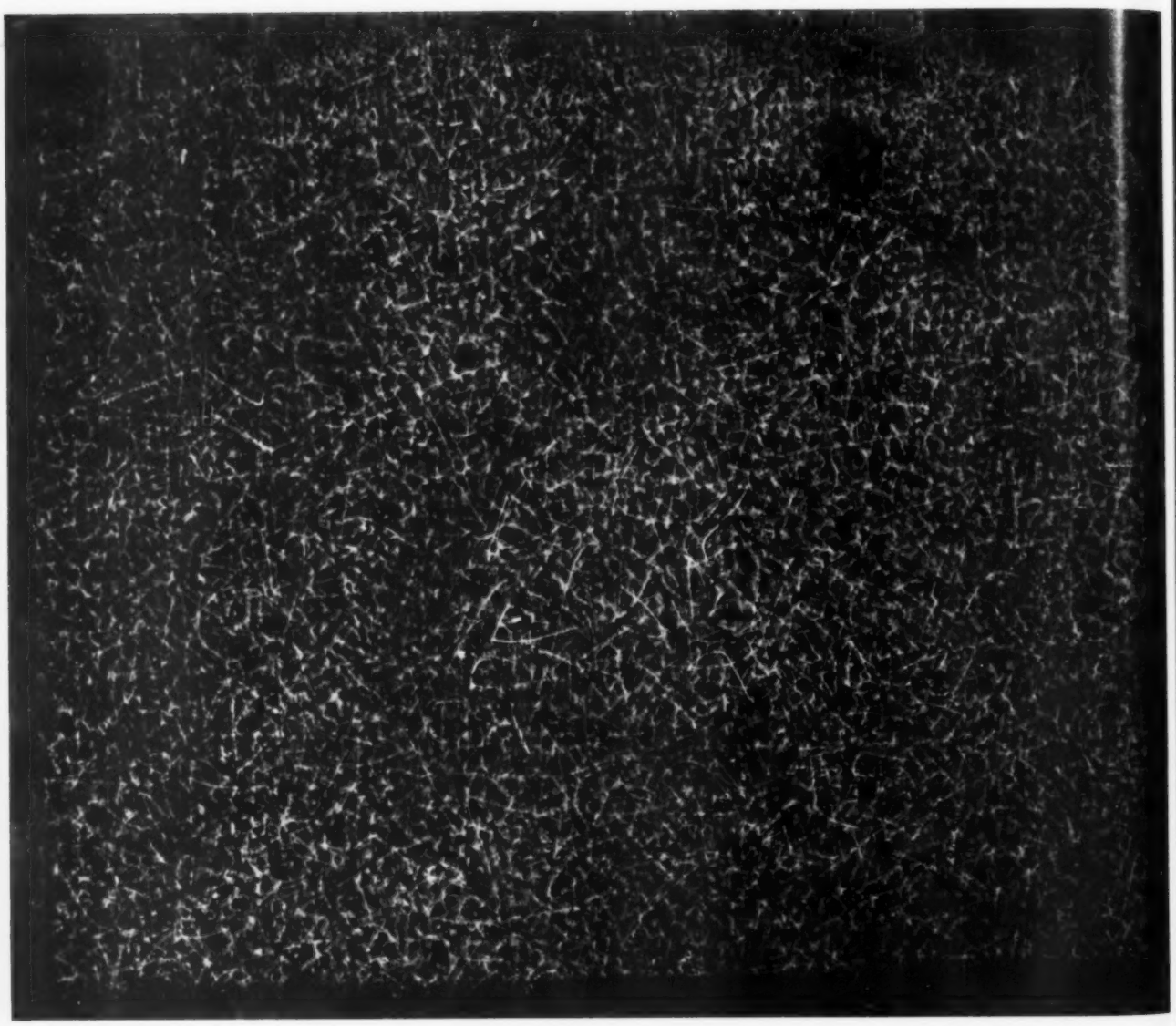
Sie haben sich aus den Gegebenheiten des gestellten Themas ergeben und sollen einen bestimmten Aspekt formulieren, der vielleicht nicht ganz unfruchtbar ist.
Darf ich diese drei Definitionen nochmals abschließend resumieren. Mit Absicht wähle ich eine knappe wissenschaftliche Terminologie, die Sie nicht zu erschrecken braucht, da wir ja Zeit genug haben, um uns über den Inhalt dieser Formeln zu unterhalten.
I. Erstens läßt sich das Kunstwerk ansehen als ein reziprokes Resonanzphänomen. Dazu gehören Widerhall, Anklänge, doppelte Relation zwischen Erzeuger und Verbraucher, aber auch die Rückwirkung des Ergebnisses auf die weitere Tätigkeit, Veränderung des Seins durch das Erkennen, Zusammenklang von persönlicher Lage und allgemeiner Zeitsituation, Wechselwirkung zwischen dem Individuellen und dem Universellen.
II. Dieses Phänomen wird erzeugt durch einen reversiblen Objektivierungsprozeß. Es handelt sich nämlich um genau das, was die Psychologie einen geschlossenen Handlungskreis nennt. Im Erlebnis der Produktion wie im Erlebnis der Rezeption vollzieht sich eine Objektwerdung der subjektiven Substanz des Künstlers einerseits, des Betrachters andererseits, und zwar durch Projektion von innen nach außen und wieder von außen nach innen. Selbsterforschung, die zugleich Selbstveränderung ist.
III. Daraus ergibt sich die zunächst ungewohnt klingende Formulierung, die der Kunst gegenüber dem Leben eine analoge Rolle zuweist wie der Kritik gegenüber der Kunst: Die Kunst ist die anschauliche Form der kritischen Selbstkontrolle unserer Sensibilität; auch dies gilt von der Produktion ebenso wie von der Rezeption. Der Schaffenstrieb des Künstlers ist ein Objektivierungsdrang, deshalb auch ohne jeden Seitenblick auf das Publikum ein Weg vom Individuellen ins Universelle, und das Resultat wird gerade dann allgemeingültig, wenn der Künstler nur für sich selbst zu schaffen meint. Auch der sogenannte unkontrollierte Schaffensprozeß, auf den sich die Tachisten berufen, hat nur Sinn für ein kontrollierendes Bewußtsein, das diesem vorbewußten Prozeß zuschaut und seine Manipulationen hinsichtlich ihrer Verwendbarkeit prüft. Die aufschlußreichste Phase dieser Manipulationen mit dem Material wird dann festgehalten – sei es nun final als „vollendetes Werk" oder nur transitorisch als „malerisches Ereignis". In jedem Falle ist Voraussetzung, daß ein stärkeres Selbst – oder die Vorstellung eines solchen stärkeren Selbst – wenn Sie wollen, auch ein höheres, tieferes, reineres, reicheres Selbst – die Kontrolle über die verfügbare Substanz übernimmt. Das Ziel, der Nutzen der Kunst wäre dann die Ausbildung dieses Selbst, oder die Selbstbestätigung, Selbstbestärkung, Selbstverwirklichung, die nur im objektivierten Werk vor sich gehen kann. Damit wäre der Scheinwiderspruch zwischen dem Anspruch des Prozesses und dem Anspruch des Produktes, zwischen dem Kunstwerk als Akt und dem Kunstwerk als Opus, aufgehoben. Wenn Sie wollen, könnten wir sagen, daß hier eine Analogie zum Korrespondenzdenken in der Physik vorliegt: das Licht ist in einer bestimmten Betrachtung durch und durch Strahlung, in einer anderen Betrachtung besteht es aber aus Korpuskeln. Diese entgegengesetzten Erklärungen sind gleichwertig; sie schließen einander nicht aus. So etwa denke ich mir den doppelten Aspekt des Kunstwerks als Prozeß und Produkt.

DENYS CHEVALIER

Vierundzwanzig Stunden mit Mark Tobey

Mark Tobey
Harvest Tempera, 1958





Mark Tobey
Graue Welt, Tempera, 1960

Trotz seiner Industriewerke ist Basel eine Provinzstadt mit reizvollen Stadtvierteln, alten Baudenkmälern aus rötlichem Stein und kleinen, ruhigen, den Fußgänger freundlich einladenden Plätzen. Die Sankt-Alban-Vorstadt aber, wo niedrige Häuser mit verschwiegenen Fassaden in einer menschenleeren Straße stehen, das ist Provinz in der Provinz. Hier, im Hause Nr. 69, lebt seit zwei Jahren Mark Tobey in äußerster Zurückgezogenheit. Mit seinem Nachbarn, dem Pastor, teilt er einen ziemlich großen Garten hinter dem Haus, in dem auch die Pfarrfeste abgehalten werden. In dem sehr geräumigen Haus (Erdgeschoß und zwei Stockwerke) gibt es nur ganz wenig Zimmer, die mit Möbeln ausgestattet sind. Die meisten sind leer, nicht einmal ein Stuhl steht darin. In einem Flur große und kleinere Koffer, verschlossen oder halb offen. Es ist, als stünde jeden Augenblick eine Reise bevor. Bis jetzt nämlich wollte der Maler sich nirgendwo festsetzen. Obwohl er behauptet, er sei des ewigen Herumziehens müde, läßt er auch heute noch nicht von der Gewohnheit ab, sich nur provisorisch irgendwo einzurichten.

Mark Tobey wohnt in der Sankt-Alban-Vorstadt mit zwei Freunden zusammen, mit Marc Ritter, der mehr oder weniger die Rolle des Sekretärs und Dolmetschers übernommen hat, und mit Pehr, einem schwedischen naiven Maler von etwa siebzig Jahren, der zu Beginn dieses Jahres in Paris bei Jeanne Bucher ausgestellt hat. Mark Tobey selbst, 1890 geboren, steht jetzt in seinem zweiundsiebzigsten Lebensjahr. Er ist ein Mann mit nachdenklichem Gesicht, blaßblauen Augen, schneeweißem Haar und Bart, von gesetztem und doch sehr lebhaftem Wesen. Er liebt es, im Schneidersitz auf dem Boden zu sitzen. Seine Ahnen in Amerika waren Quäker, aber weiter zurück ist er keltischer Herkunft. In den Londoner Telefonbüchern, sagt er, wird sein Name „Tobé" geschrieben. Über seine Vorfahren sagt er: „No English, British".

Die erste Fühlungnahme geht ziemlich kühl vor sich, Tobey ist offensichtlich ein zurückhaltender Mensch, der nicht leicht aus sich herausgeht und es verabscheut, nichtssagende Reden zu führen. Er behauptet, die französische Sprache nicht zu beherrschen. Ich wiederum halte es im Interesse aller für besser, nicht mein unsicheres und gebrochenes Englisch zu sprechen. Marc Ritter und Altmeyer dolmetschen deshalb für uns. Doch hemmt das eher unseren Gedankenaustausch, und wir kommen kaum vorwärts. Zu allem Überfluß hat er nur wenig Werke, die er mir zeigen kann. Ein Großteil befindet sich bereits in Paris, wo im Oktober eine große Ausstellung im Musée des Arts Décoratifs (Pavillon de Marsan im Louvre) stattfindet. Weitere Werke sind zum Einrahmen weggegeben. Immerhin zeigt er mir Temperas, Monotypien, Tuschzeichnungen und frühe gegenständliche Zeichnungen, deren Handschrift genauso sauber, sensibel und flüssig ist wie die seiner jüngsten Werke. Das Format ist immer klein, ausgenommen das der Tuschen. Es ist selten größer als 50×30, im Durchschnitt ungefähr 45×20. Tobey hält nichts von großen Schinken, von Dekorationen, Wandgemälden, nichts von einer bombastischen Ausdrucksform. In seinen Werken wechselt er vom Informalen zum Formellen, vom Gegenständlichen zum Abstrakten, vom Emotionellen zum Meditativen, von der Romantik zum Klassizismus, ohne sich darum zu kümmern, eine einmal eingeschlagene Richtung auch weiter zu verfolgen. Er sucht gleichzeitig auf verschiedenen Wegen und drückt sich auch gleichzeitig darin aus.

Tobey sitzt jetzt an seinem Schreibtisch, Bleistift und Papier liegen vor ihm. Altmeyer, Marc Ritter und ich setzen uns ihm gegenüber. Es ist warm. Durch das Fenster scheint die Sonne in das fast leere Zimmer. Einziges Möbelstück ist praktisch nur der riesige viereckige Kachelofen in der Ecke, der bis zur Decke reicht. Tobey trägt einen Anzug, Krawatte, Manschetten usw. Seine Hände sind weiß. Während unserer ganzen Unterhaltung zeichnet er unaufhörlich. Wenn das Blatt voll ist, schiebt er es beiseite und nimmt ein anderes. Es ist als hülfe es ihm beim Nachdenken oder bei der Formulierung eines Gedankens. Das weitläufige Haus, in dem alle Türen offen stehen, ist erstaunlich still. Ich beginne zu fragen.

– Man hat oft davon gesprochen, welchen Einfluß der Ferne Osten auf Ihre Kunst ausgeübt hat. Ich las einen Text über Sie, in dem geschrieben steht, daß Ihre „Weiße Schrift" im Jahre 1942 entstanden sind, während ein anderer ihre Entstehungszeit mit 1935 angibt. Sind diese White Writings aus einer Nachahmung der japanischen Kunst hervorgegangen oder nicht?

– Meine White Writings entstanden 1935 und nicht 1942. Wie dem auch sei, meistens bin ich unschuldig an dem, was man über mich schreibt.

Diese Bemerkung nehme ich mir zu Herzen. Es heißt gut aufpassen, wenn ich nicht desavouiert werden will. Tobey fährt fort. Der Rauch steigt ihm in die Augen und er verzieht das Gesicht.

– Ja, damals fühlte ich mich stark von der japanischen Kunst angezogen. Übrigens habe ich 1934 eine Reise nach China und Japan gemacht, aber schon sehr lange vorher, als ich noch in Seattle wohnte, hat mich mein Freund, der chinesische Maler Teng Kwei, mit der Tuschzeichnung, der Kalligraphie und der Sumi-Malerei vertraut gemacht.

Was hat Ihnen die japanische Kunst gegeben?

– Vieles was nicht unbedingt in enger Beziehung zur Malerei steht, den Wert des Zufälligen vielleicht . . .

Tobey denkt einen Augenblick nach. Er greift nach seiner Brille, legt sie dann wieder hin.

– Wenn ich auch das Zufallsmoment nicht verneine, so mache ich es doch nicht zur Hauptsache. Mehr noch als die Chinesen, lieben die Japaner das Zufallsmoment, verehren es, respektieren es und suchen es sogar manchmal. Ich persönlich nehme es eher hin, oft jedoch nur, um es den festgelegten Elementen einzuverleiben.

Ich lasse diesen Satz von Marc Ritter wiederholen, der seinerseits Tobey bittet, ihn noch einmal zu sagen. Marc Ritter beklagt sich, daß Tobeys Zigarette seine Aussprache undeutlich macht. Er sagt auch, er hätte einen amerikanischen Akzent. Das stört mich natürlich nicht. Tobey wird ungeduldig. An Hand von kleinen Zeichnungen versucht er mir zu erklären, was er meint.

Ich frage weiter:

– Ich weiß, daß Sie sich für die Lehren des Baha'i, des Persers Baha'u'llah und des Zen interessieren. Inwieweit haben sie Ihre Denkweise als Maler bestimmt?

– Obwohl Baha'i und Zen unterschiedliche Antworten geben, befassen sie sich nichtsdestoweniger mit denselben Problemen. Aber Baha'i ist mehr eine Religion als eine Philosophie.

Es ist ein neuer Geist, der auf das gegenwärtige Leben losgelassen wird. Er lehrt die Welt, daß jeder Glaube dasselbe Licht bringt und daß die Wissenschaft ein Punkt ist, den die Ignoranten vervielfacht haben. Zen ist mehr eine Philosophie als eine Religion. Je mehr man sie ausübt, um so weniger lehrt man sie.

– Was wollen Sie damit sagen?

– Im Jahre 1934 habe ich mit einem Zen-Mönch über ein deutsches Buch über die Zen-Lehre gesprochen und er sagte mir: „Es ist sehr gut, aber es ist nicht Zen." Das Zen will vom vorderen Teil des Gehirns befreien und zu dem sogenannten Satori erwecken. Wenn Sie in ein Zen-Kloster kommen, gibt man Ihnen sofort ein Blatt Papier mit einem Kreis, einer Null darauf. Dieses Blatt soll man in seinem Zimmer aufhängen und davor meditieren. Wenn Sie einem Zen-Mönch Fragen stellen, gibt er Ihnen nach der Antwort eine Ohrfeige. Diese Ohrfeige ist das Eindringen der Wirklichkeit in die Welt der Gedanken. Alles übrige ist nichts. Um auf den Einfluß zurückzukommen, den diese Lehren auf meine Kunst genommen haben sollen, so glaube ich, Feininger hat diese Frage sehr gut in dem Vorwort erörtert, das er dieses Jahr für mich geschrieben hat.

Tobey greift nach einem Katalog, schlägt eine Seite auf und läßt mich lesen, indem ich seinem Finger folge: „Obwohl der Betrachter bei den Werken Tobeys an Hieroglyphen, Runen oder die chinesische Schrift erinnert werden könnte, so bestehen hier keine wirklichen Beziehungen, denn das geistige Moment ist ein völlig anderes." Tobey fährt fort und bedeckt dabei das Blatt Papier vor ihm mit unzähligen kleinen, nervösen Strichen.

– Natürlich haben das Baha'i und der Zen einen nicht zu leugnenden Einfluß auf die Entwicklung meines inneren Lebens ausgeübt und damit auch auf meine Kunst, aber neben vielen anderen verschiedenen, vereinzelten und schwierig einzuordnenden Einflüssen.

Ich möchte eine neue Frage stellen, aber Tobey unterbricht mich.

– Im Grunde hat der Baha'i mich gefunden, während ich den Zen gesucht und gefunden habe.

– Halten Sie sich selbst für einen informellen Maler und nur für einen solchen?

– Keineswegs. Das Informelle ist nur ein Kapitel meiner Kunst. Doch bin ich seit 1919 zuweilen von dem heftigen Wunsch ergriffen worden, die Form zu brechen und sie aufzulösen. Im Jahre 1919 machte meine Kunst eine revolutionäre Periode durch. Ich füllte die Leinwand mit winzig kleinen Punkten. Auf diese Weise machte ich mir die Bestrebungen des Futurismus zu eigen, nur mit anderen Mitteln. Danach reiste ich in den Westen.

– Ich glaube in Ihren Werken zwei Hauptströmungen unterscheiden zu können. Die eine ist dem modernen tätigen Leben zugewandt, die andere der Kontemplation. Worauf beziehen sie sich Ihrer Meinung nach?

– Bei der ersten Strömung spielen Sie sicher auf meine Städtebilder an. Sicher habe ich sie gemalt, weil ich Amerikaner bin. Ich kann der Menschenmenge, ihrem Gewimmel, dem Neonlicht, den Kinos und dem abscheulichen Lärm in den modernen Städten nicht gleichgültig gegenüberstehen.

Marc Ritter übersetzt, während ich mich mit einem widerspenstigen Bleistift abmühe. Gleichzeitig denke ich nach. Tobey kann Autos nicht ausstehen. Er hat sich immer geweigert, fahren zu lernen.

– In der anderen Tendenz meiner Kunst offenbaren sich gewisse Fähigkeiten zur Meditation. Der Geist dieser Malerei ist mehr orientalisch als amerikanisch. Sie ist dem inneren Leben zugewandt, eine unzeitliche Kunst, während die andere entschieden zeitgenössisch ist. In den Werken, die Sie meditativ finden, versuche ich etwas von der Zärtlichkeit wiederzugeben, die die Natur in mir weckt.

– Ganz abgesehen von Ihrer früheren Ausbildung als Bildhauer verwirrt es viele Kritiker, daß Sie sich zu so vielen Kunstrichtungen hingezogen fühlten: zum Realismus, Expressionismus, Surrealismus, Symbolismus usw.

– Da kann ich ihnen nicht helfen. Im übrigen bin ich der Überzeugung, daß alle diese Schulen letzten Endes auf zwei wesentliche Geisteshaltungen zurückzuführen sind, nämlich auf den Klassizismus und die Romantik. Alle anderen „Ismen" sind nur Varianten dieser beiden großen Charakteristiken. In den Werken, in denen sich mein amerikanisches Temperament widerspiegelt, drückt sich plastisch die Unruhe und Bewegtheit des modernen Lebens aus. Es ist eine dynamische Malerei wie jenes Bild, das ich „Den Menschen verfolgende Formen" genannt habe. Hier ist meine Inspiration eine dionysische. In meinen „Meditativen Serien" dagegen handelt es sich um eine apollinische Inspiration.

– Soeben sprachen wir von den Schulen. Was halten Sie von der pazifischen Schule?

– Es gibt keine pazifische Schule in dem Sinn wie wir von der burgundischen, venezianischen, rheinischen Schule sprechen. Es gibt auch keine pazifische Schule im Sinne der ästhetischen Theorien des Impressionismus, Divisionismus, Futurismus, Kubismus usw. In Wirklichkeit gibt es gar keine pazifische Schule. Diese Bezeichnung haben die Kritiker erfunden. Man kann höchstens sagen, daß die Weststaaten von Amerika bis vor kurzem geographisch und intellektuell den Einflüssen und dem Gedankengut des Fernen Ostens zuneigten, während die Rocky Mountains den von New York ausgehenden europäischen Einflüssen eine regelrechte Barriere entgegensetzen. Überdies haben die New Yorker Kritiker niemals die Existenz einer pazifischen Schule anerkannt. Aber das entspricht ihrer Voreingenommenheit, nämlich alles zu ignorieren, was sich außerhalb von New York abspielt. Ohne jedoch gleich von einer Schule sprechen zu wollen – denn es gibt keine festgelegten Prinzipien, keine Koordination – besteht zweifelsohne eine bestimmte Art des Empfindens, die für die Westküste spezifisch ist. Schließlich ist die Existenz einer New Yorker Schule genau so zweifelhaft.

– Warum sagten Sie soeben „bis vor kurzem"?

– Weil sich die künstlerische Produktion in den USA nach dem Vorbild New Yorks vereinheitlicht. Diese Stadt gibt den Ton

an. Die Vereinigten Staaten werden allmählich von New York verschlungen wie Frankreich von Paris.

- Könnten Sie mir erklären, was man unter informeller Malerei versteht?

- Dafür gibt es sicher mehrere Definitionen. Ich selbst glaube, daß in jedem guten Gemälde ein allgemeiner Inhalt steckt und daß der Betrachter erst, wenn er diesen erfaßt hat, auch den besonderen speziellen Inhalt erkennt. Bei der informellen Malerei gibt es keinen besonderen Inhalt, keinen erkennbaren Akzent. Die gute informelle Malerei bewegt sich außerhalb der Zeit, im reinen Raum. Sie will nicht den Betrachter in Erstaunen versetzen oder seine Neugier erregen. Denn es gibt bei ihr nichts Malerisches und keine interessante Einzelheit. Nur langsam, durch Gewöhnung, Schritt für Schritt, bemächtigt sich ein informelles Gemälde der Sensibilität des Betrachters. Es umgarnt sie, fängt sie hinterrücks ein. Ich spreche von einem g u t e n Bild, nicht von irgendeinem Geschmiere. Bei mir kommen auf ein einziges gelungenes informelles Bild sechs formelle. Nicht weniger, und ich finde, daß das ein guter Durchschnitt ist.

- Haben Sie niemals das Bedürfnis gehabt, sich auf einer größeren Fläche auszudrücken als auf denjenigen, die Sie für gewöhnlich benutzen?

- Nein. Wozu? Ich versuche den Raum in die Tiefe zu erweitern, nicht an der Oberfläche. In meinen Bildern dehne ich den äußeren Raum so weit aus, bis ich den inneren Raum hineinbringen kann, mit dem ich Leben in das Bild bringen möchte. Andererseits interessiert mich die wirkliche Oberfläche eines Bildes nicht. Durch verschiedene Bewegungen, gegenläufige Richtungen kann ich die Illusion großer Dimensionen vermitteln. Wozu sie also wirklich haben wollen? Ich bedecke meine Leinwand ganz und sende meine gestaltenden Elemente bis in alle vier Ecken aus. Alles bewegt sich, rührt sich, wird lebendig. Darin liegt die Größe eines Werkes und nicht in der Zentimeterzahl der Breite und Höhe.

Die Mittagszeit ist schon lange vorüber. Die Sonne hat sich gedreht. Sie scheint mir nicht mehr in die Augen. Das ist schon etwas. Marc Ritter ist in die schweigenden Tiefen des Hauses hinabgestiegen. In der Hitze des Gespräches habe ich angefangen Englisch zu radebrechen. Tobey seinerseits holt seine französischen Kenntnisse heraus. Sie sind beträchtlicher als ich annahm. Doch wird aus der Unterhaltung ein furchtbares, von erklärenden Gesten unterstrichenes Kauderwelsch. Immer wieder schiebt Tobey Altmeyer und mir seine hingeworfenen kleinen Skizzen zur Erklärung hin.

- Können Sie mir etwas über den Einfluß sagen, den Ihre Kunst auf die amerikanischen und französischen Maler ausgeübt hat? Unter anderen auf Jackson Pollock?

- Es kommt mir nicht zu, irgendetwas zu diesem Thema zu sagen. Alles was ich dazu sagen kann, ist, daß es nicht einmal in meinem Lande gut aufgenommen würde, wenn ich einige Künstler beeinflußt haben sollte.

In Tobeys Stimme liegt halb Enttäuschung, halb Groll. Da fiel mir ein dickes Buch über die amerikanische Malerei ein, das in den USA erschienen war und dessen Autor, Arnasson, glaube ich, Tobey nur in zwei oder drei nichtssagenden Zeilen erwähnte. Dann frage ich:

- Für wen malen Sie?

- Wenn ich male, hoffe ich immer an einem Punkt anzukommen oder vielmehr den Augenblick zu erreichen, wo ich nicht mehr für mich selbst male. Aber ich kann diesen Augenblick nicht voraussehen. Ich warte darauf, das ist alles, wie auf einen besonderen Zustand meines Geistes.

- Warum malen Sie?

- Weil ich ein Kohl bin und keine Gurke.

Schweigen. Wir sehen uns alle drei an und brechen dann in Lachen aus. Ich schreibe alles genau auf, und dann beginne ich wieder:

- Wann malen Sie?

- Immer wenn mich ein inneres Bedürfnis dazu treibt. Manchmal male ich einen Monat lang oder noch mehr überhaupt nicht. Dann lese ich oder mache Musik.

Ich muß an den großen Flügel im Zimmer nebenan denken. Trotzdem schaue ich ihn fragend an. Marc Ritter ist wieder da. Er bestätigt es:

- Tobey hat mit fünfzig Jahren mit dem Musikstudium begonnen. Heute spielt er geläufig Klavier. Er liest übrigens Noten wie Sie einen Text lesen.

Es ist jetzt Zeit zum Essen. Alle drei gehen wir in den Garten des Pastors hinunter, wo Pehr in einem Liegestuhl auf uns wartet. Unter den Apfelbäumen ist ein Tisch aufgestellt. Von Zeit zu Zeit platscht eine Frucht ins Gras. Sie ist faul. Wenn man sich erhebt, kann man jenseits eines Mäuerchens, wie hinter einer Balustrade, den Rhein sehen, der still dahinfließt, weißglänzend im Sonnenschein. Es ist Sonntag, also gibt es keine Dampfer, keine Sirenen. Nichts. Die lutherische Schweiz ehrt die Sonntagsruhe. Am Nachmittag machen wir ein paar Photos im Familien-Album-Stil. Wir sprechen von der Ausstellung im Pavillon de Marsan. Tobey sagt mir, daß noch unsicher ist, ob er aus diesem Anlaß nach Paris fahren wird. Er möchte gern nach Seattle. Der Gedanke an die Eröffnung einer großen offiziellen Ausstellung ohne die Anwesenheit des Künstlers erscheint mir unannehmbar, aber Pehr beruhigt mich und sagt, das sei alles nur Scherz. Tobey vertraut mir ein paar Unterlagen an und ich muß ihm schwören, daß ich sie ihm wiedergebe.

Am späten Abend, als ich wieder in meinem Hotel bin (morgen fahre ich ab und werde die Straße nach Saint-Paul de Vence einschlagen), sehe ich zu meiner Freude Tobey wieder. Er ist mit Pehr gekommen, um mich zu überraschen. Wir erteilen uns gegenseitig Unterricht in Französisch und Englisch. Meine Fortschritte sind umwerfend (kein Wunder, ich fange ja von vorn an). Nachdem wir ein Eis im Garten der Kunsthalle verzehrt haben, gehen wir mit Bedauern auseinander.

- Good luck for you, Mr. Tobey. I knew you were a great painter. Now, I am happy to know that you are a gentleman. See you soon, to Paris.

Das Léger-Museum in Biot

In einer unvergleichlich schönen Gegend, zwischen Hügeln, kleinen Waldstücken und Weinbergen, vor dem blauen Vorhang des Himmels und des Mittelmeers, steht das Fernand-Léger-Museum in Biot, das als erstes in Frankreich einzig und allein dem Werk eines Meisters zeitgenössischer Kunst gewidmet ist und speziell zu diesem Zweck errichtet worden ist. Das Fernand-Léger-Museum, das vor zwei Jahren eröffnet wurde, befindet sich auf einem Grundstück, das der Künstler zu seinen Lebzeiten gekauft hatte und wo er seine großen polychromen Skulpturen, den „Zweig", die „Sonnenblume" und den „Kindergarten", aufstellen wollte. Zusammen mit Picassos Friedenskapelle in Vallauris, mit den Kapellen von Matisse und Chagall in Vence, Cocteaus Kapelle in Villefranche ist das Fernand-Léger-Museum ein kultureller Anziehungspunkt erster Ordnung an der Côte d'Azur.

Da die Architektur des Museums hinter den Werken des Malers zurücktreten sollte, ging es der Architektin Svetchine aus Nizza vor allem darum, einen Hintergrund für die ausgestellten Gemälde zu schaffen. Mit der Front zum Meer, nach Ost-Westen ausgerichtet, schlicht, streng funktional und edel erstreckt sich das stattliche Gebäude des Fernand-Léger-Museums über eine Länge von 45 m, eine Tiefe von 16 m und eine Höhe von 13 m. Eine große Terrasse und ein Garten, in dem die Skulpturen ihren Platz gefunden haben, ergänzen den Bau. Die Stirnwand der Südfassade wird über eine Fläche von 400 m² von der riesengroßen Wandkomposition Légers geschmückt, die ursprünglich für das Stadion in Hannover bestimmt war und auf der Mosaik und Keramik miteinander abwechseln.

Das Museum besteht aus einem Erdgeschoß und einem Stockwerk. Man betritt das Museum nur durch eine weitläufige Halle, wo man gegenüber dem Eingang ein riesiges Fenster von 10 m Höhe und zwei monumentale Wandteppiche bewundern kann. Nach diesen Werken und nach dem enorm großen polychromen Relief auf der Fassade haben sich auch die Pläne dieses Gebäudeteils gerichtet. Aus der weitläufigen Vorhalle kommt man zunächst in einen Ausstellungssaal von 30 x 6 m, der durch verschiebbare Wände abgeteilt ist und in dem Gouachen und Zeichnungen zu sehen sind, dann folgt eine Galerie von 30 x 4 m, die für die architekturalen Werke bestimmt ist: Wandteppiche, Wandgemälde, Fenster, Mosaiken, Keramiken usw., Werke, die der Künstler für das Palais de la Découverte in Paris, das Memorial von Bastogne, die Triennale von Mailand, das Krankenhaus von Saint-Lô, die Universität in Caracas, die Kirche in Assy, für den Saal der Generalversammlung im UNO-Gebäude usw. angefertigt hatte. Im Erdgeschoß befinden sich außerdem noch ein Büro und ein weiterer kleiner Ausstellungssaal. Von der Halle führt eine Treppe hinauf in den großen Ausstellungssaal der ersten Etage.

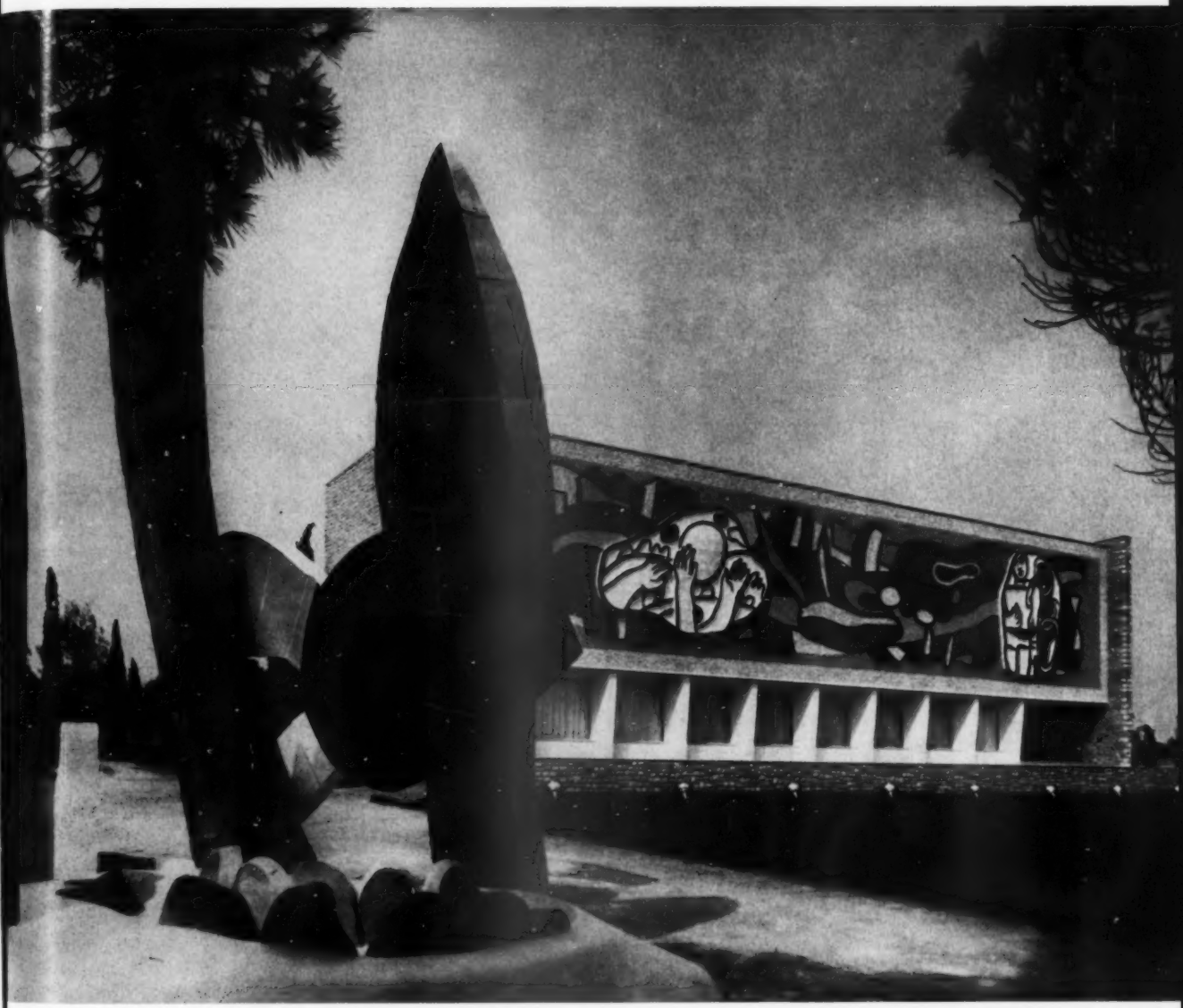
Dieser Saal hat eine Ausdehnung von 40 x 11 m. Durch breite Glaswände auf der Nordseite mit Blick auf die Alpen fällt Licht in den Saal. Auch hier sorgen verschiebbare und feststehende Wände für die Unterteilung. Die Ost- und Westfassaden mit ihrem Ausmaß von 15 m Länge und 13,50 m Höhe bestehen aus rohen Steinmauern ohne irgendeine Öffnung.

Der Skelettbau besteht aus Stahlbeton, die Böden aus isoliertem Unterbeton mit Keramikfliesen. Glaswolle und Puzzolanerde sorgen für die Akustik- und Wärmeisolierung. Die dreifach verglasten Fenster haben Schiebevorrichtungen, die Türrahmen sind aus Metall. Für die Innen- und Außenbeleuchtung war ein Spezialtransformator von 80 kw erforderlich. Er speist die Scheinwerfer, die das Mosaik der Südfassade und die Skulpturen im Garten anstrahlen. Das Gebäude wird durch Ölheizung mit Konvektorenheizkörpern geheizt. Um das Öffnen der Fenster in der ersten Etage zu vermeiden (was die Besucher des großen Saales stören könnte), wurden in der abgehängten Decke neun Ventilatoren angebracht, die im Abstand von einer Stunde die Luft völlig erneuern.

Die sehr umfangreiche Sammlung des Fernand-Léger-Museums (mehrere hundert Stücke im Werte von 3 Milliarden französische Franken) entstammen dem Atelier des Malers oder sind Stiftungen oder Legate. Sie geben einen Überblick über fast alle Schaffensperioden des Künstlers von seinen Anfängen („Der Garten meiner Mutter", „Porträt meines Onkels" usw. aus dem Jahre 1905) bis zu den Arbeiten in den letzten Jahren seines Lebens. So kann man die Entwicklung des Meisters von den Jahren 1905 bis 1955 verfolgen. Dank einer selten klaren Raumaufteilung kann man, ganz abgesehen von der Unterteilung des großen Saales durch feststehende Wände, unter Zuhilfenahme verschiebbarer Wände leicht die Ausstellung oder Aufhängung der Werke ändern. So bildet das Léger-Museum, dessen Innenarchitektur ständig variiert werden kann, ein lebendiges Ganzes.

Abgesehen von dem Gebäude an sich, geht das Museum, wie wir bereits sahen, noch in den Garten hinaus. Dieser Garten wurde mit besonderer Sorgfalt angelegt. Ein spezielles Berieselungssystem hält den Rasen auch während der großen Hitzeperioden frisch. Genauso wie auf der etwas höher gelegenen, mit Fliesen bedeckten Terrasse, sind im Garten die monumentalen polychromen Skulpturen Fernand Légers aufgestellt. Umfangreiche Erdarbeiten waren notwendig, um die gewünschte Bodenneigung zu erreichen, ferner eine wohldurchdachte Bepflanzung zur Belebung. Jedenfalls besteht kein Zweifel darüber, daß dieser Ort, so wie es auch Fernand Léger zu seinen Lebzeiten vorausgesehen hatte, ein idealer Rahmen für seine Werke geworden ist.

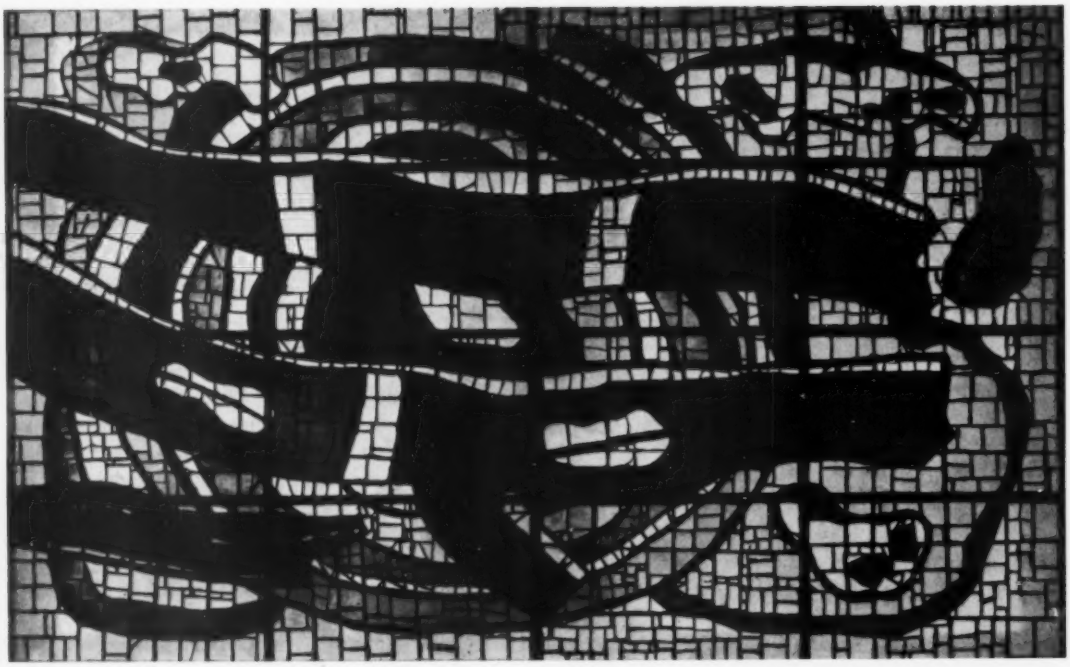
Denys Chevalier



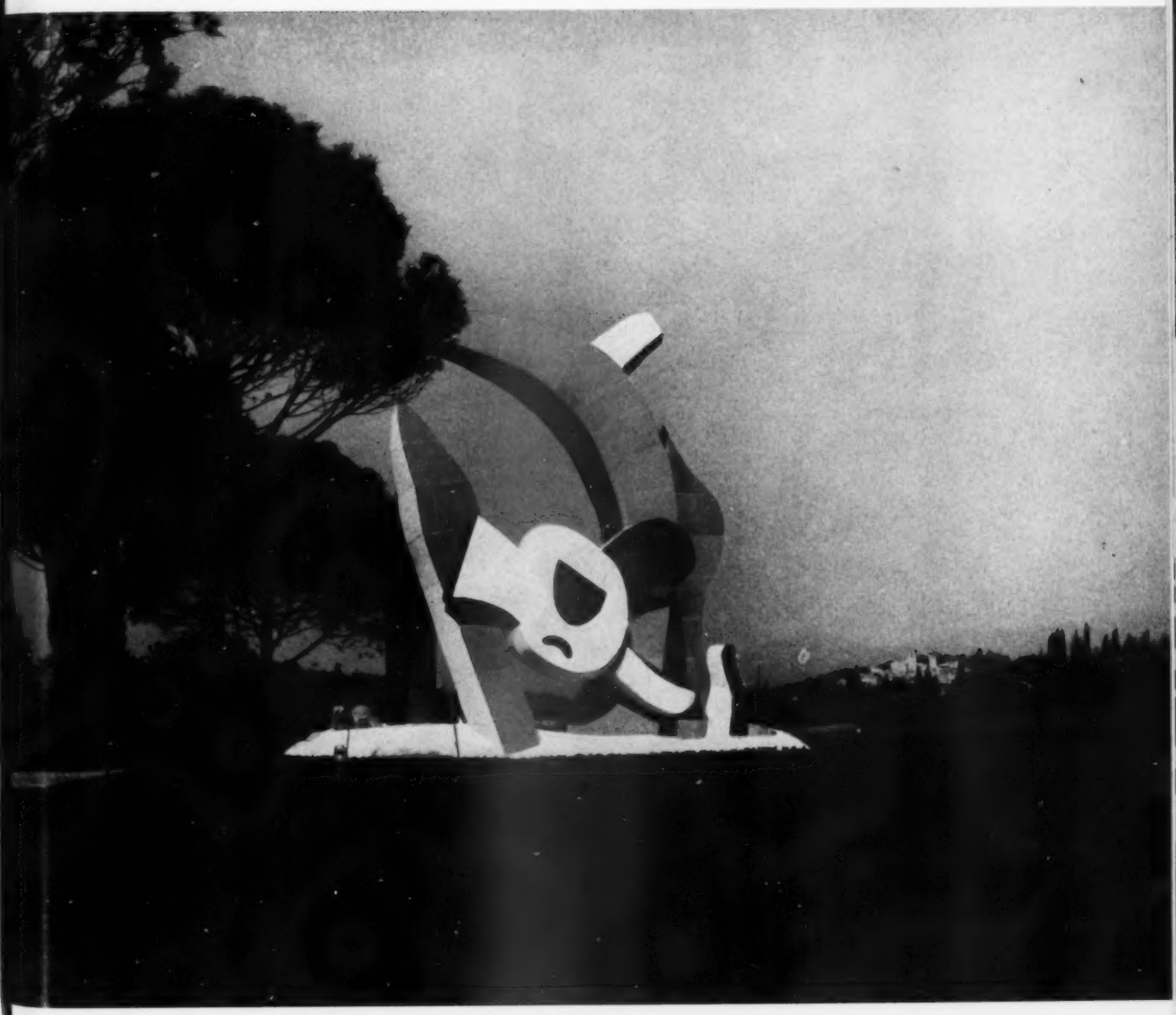
Musée Fernand Léger
Blick auf die Südfassade und den Garten. Im Vordergrund Monumentale Keramikskulptur. Im Hintergrund das Museum mit einem Mosaikfries, davor zwei Keramikreliefs
Foto: Jaques Mer

Musée Fernand Léger
Blick in einen Ausstellungssaal

Musée Fernand Léger
Glasfenster
Foto: Jaques Mer



Musée Fernand Léger
Der Kindergarten
Foto: Jaques Mer



Musée Fernand Léger, Biot. Einer der beiden Kopfmosaikwände von dem Mosaik an der Südfassade

NEW

Ein ne
lung, d
die dri
Johnso
dem n
Gugge
G. Th
man m
relativ
zu ehre
Museum
Presse
indem
Teil be
cherlich
nicht g
auserke
fred
wander
der wie
und de
Art We
haben
hat die
gieren,
gezeigt
ren We
kannt s
ben.
In der
Raymon
ten. Pa
malt rie
mit Kar
oder Vi
ren, ne
oder du
wand b
Sie hab
Farbnue
aprikos
ausgekl
Hin und
sich als
gen Far
Fläche.
darunte
bei der
Alfred
Serie v
zugeeig
Bildern
mena",
Influenc
Johann
seit zwe
sind kla
lich. Als
und bla
sen schv
tion vor
stehend
ist ein F
ein bem
Bonnard
Léger, A
Lipschitz
tät und

NEW YORKER KUNSTBRIEF

Ein neuer Wind weht im Guggenheim Museum. Die letzte Ausstellung, die sich „Abstrakte Expressionisten und Imagisten" nennt, ist die dritte seit dem Direktionswechsel im Sommer 1961, als James Johnson Sweeney ausschied und sein Posten von Thomas M. Messer, dem neuen Direktor, übernommen wurde. Als erste Tat zeigte das Guggenheim Museum die Sammlung des Kunstmagnaten David G. Thompson. Als zweite, zu Beginn des Herbstes, überraschte man mit einer Neuerung ungewöhnlicher Art. Man wagte es, zwei relativ unbekannte avantgardistische Maler mit Einzelausstellungen zu ehren und sie zusammen mit den unbestrittenen Klassikern des Museums auszustellen. Diese Herbstausstellung schon machte die Presse New Yorks unruhig. Sie reagierte zum Teil mit Nichtachtung, indem sie die Ausstellung der jungen Maler nicht wahrnahm, zum Teil beschimpfte sie die Aktion des Museums mit dem Prädikat „lächerlich" (Herald Tribune). Auch die Fachpresse, z. B. „Arts" war nicht gerade enthusiastisch. Die beiden Maler, die plötzlich dazu auserkoren waren, Zentrum des Interesses zu werden, heißen Alfred Jensen und Raymond Parker. Zirka 50 000 Besucher wandern im Monat durch den Frank Lloyd Wright'schen Kuppelbau, der wie ein seltsamer indianischer Tempel an der Ecke der 89. Straße und der 5th Avenue steht und für die Besucher New Yorks als eine Art Weltwunder gilt, das man gesehen haben muß. Auf jeden Fall haben die frischen Ideen die Besucherzahl gefördert. Das Museum hat die Absicht, von Zeit zu Zeit in Zukunft Ausstellungen zu arrangieren, in denen 10 bis 25 Werke einzelner Künstler für einen Monat gezeigt werden. Künstler, die das Museum für wichtig hält, und deren Werke allgemeine Anerkennung haben oder noch wenig bekannt sind. Diese Ausstellungen sollen internationales Ausmaß haben.

In der einführenden Ausstellung im Dienste dieser neuen Ideen ist Raymond Parker (1922 geboren) mit 13 großen Leinwänden vertreten. Parker basiert auf Rothko, Motherwell und Barnett Newman. Er malt riesige farbig nuancierte Flecken, die von bösartigen Kritikern mit Kartoffeln verglichen werden. Es sind wuchtige, ovale Rechtecke oder Vierecke, rauh und zerfranst an den Rändern, die sich berühren, nebeneinanderstehen, als Zwillinge in zwei Farbnuancen, hell- oder dunkelgrün auftreten, oder als Dreieck oder Quartett die Leinwand beleben und bewegen. Die Formen Parkers sind nie statisch. Sie haben Wucht und Eleganz. Der Künstler studiert die pastellnen Farbnuancen von Beige und Grau, aufeinander abgestimmt, orange aprikosene Töne, violette, blaue und erdfarbene Nuancen werden ausgeklügelt und abgewogen im Zueinander und Gegeneinander, Hin und Her, Auf und Nieder auf der weißen Fläche. Parker erweist sich als ein verhaltener Kolorist. Er schreit nicht, er flüstert. Die riesigen Farbflecke schweben wie große Raumschiffe im hellen Weiß der Fläche. Werke dieses jungen Malers sind in elf Museen vertreten, darunter in der Tate Galerie in London. In New York stellt Parker bei der Kootz Galerie regelmäßig aus.

Alfred Jensen ist in jeder Beziehung diametraler Gegensatz. Seine Serie von 16 Bildern ist dem russischen Raumflieger Yuri Gagarin zugeeignet. Jensen, 1903 in Guatemala City geboren, gibt seinen Bildern mystisch wissenschaftliche Titel: „Magneto-Optical Phenomena", „Cosmic Equation", „South-North North-South Vectors", „An Influence of the Earth's Motion on optical Phenomena". Ein Bild ist Johann Wolfgang von Goethe gewidmet. Goethes Farbenlehre ist seit zwanzig Jahren Jensens Inspiration und Bibel. Seine Farben sind klar, aus der Tube, spektral, primär. Ihre Leuchtkraft ist erstaunlich. Als Ausgleich zu den grellen roten, grünen, violetten, gelben und blauen pastos gemalten Rechtecken und Vierecken benutzt Jensen schwarz und weiß als Kontrast und Hintergrund. Trotz Applikation von Pfeilen und Buchstaben, N und S für Norden und Süden stehend, dick aus der Tube aufgetragen, sind die Bilder flach. Jensen ist ein Fabulist und verliebt in wissenschaftliche Spekulationen. Er ist ein bemerkenswerter Outsider neben den Meistern der Moderne wie Bonnard, Braque, Cézanne, Chagall, Feiniger, Gleizes, Gris, Klee, Léger, Marc, Modigliani, Picasso, Rousseau, Seurat, Arp, Brancusi, Lipschitz, Miró, Moore, die in einer großartigen Parade von Qualität und Bedeutung auf der Ausstellung vertreten waren.

Die jetzige dritte Ausstellung unter Leitung des Vizepräsidenten für die Administration der Kunst, H. H. Arnason, ist vielleicht die mutigste Leistung unter der neuen Regie. Es ist das erste Mal, daß in New York die Alte Garde der abstrakten Expressionisten, zusammen mit ihren schon nicht mehr lebenden, ursprünglichen Schöpfern der Bewegung, Pollock, Gorky, Tomlin, und mit den heutigen Nachfolgern aus der New Yorker Schule, gezeigt werden. In Kunstkreisen wirkt dieses Unternehmen des vom Walker Art Center in Minneapolis, Minnesota, kommenden Arnason als belebendes Stimulanz. Nicht nur, daß eine umfassende Schau zusammengebracht worden ist, man hat außerdem einen 130 Seiten starken Katalog herausgebracht, mit einem von Arnason geschriebenen Vorwort, und bietet viermal wöchentlich erzieherische Vorträge im Guggenheim Museum, die das Schaffen der modernen Künstler dem Publikum verständlicher machen sollen. Nach allem, was man hier feststellt, scheint es darum zu gehen, die wilden und oft unverständlichen Bildwerke der Avantgarde den Massen nahezubringen. Mit Raffinement hat man Rothko, Albers, Baziotes und Tobey in die erste Koje im obersten Stockwerk der Rampe gebracht. Es folgen die Hauptakteure des seit 1944 gedeihenden abstrakten Expressionismus, Motherwell, Gottlieb, Reinhardt. Im ersten Stockwerk zeigt man Barnett Newman, Still, Franz Kline, De Kooning, Hans Hofmann, Brooks. Zwischen diesen beiden Rampen sieht man bekanntere und teils noch wenig genannte Exponenten der vielumstrittenen, als gleichzeitig revolutionär und akademisch verschrieenen Richtung im grellen Licht einer unbarmherzigen, scharfen Beleuchtung. Manchen Bildern bekommt dieses viel kritisierte Licht des Museums, andere verflachen ins Wesenlose, zerstäuben ins Nichts. Man hat ausschließlich Werke ausgesucht, die 1960 und 1961 entstanden sind. Nur ganz wenige sind von 1959. So entstand ein frisches, neuartiges Ausstellungsbild, unterstützt durch ein Arrangement, das auf Farbenharmonien in der Folge der Bilder Rücksicht nahm.

Die Bezeichnung abstrakte Expressionisten und Imagisten erklärt Arnason in dem Vorwort des Katalogs damit, daß Abweichungen von der ursprünglichen reinen abstrakten Richtung bei den Nachfolgern festzustellen sind. Mehr Inhalt und ausgesprochenere Formen werden erstrebt. Außerdem ist bei den Nachfolgern eine Spaltung in zwei Richtungen zu notieren: die Gruppe der geometrischen Expressionisten und die in der romantischen, lyrischen. Die Aktionsmaler sind mit dem Bild von Jackson Pollock „Nr. 2", einem Meisterwerk, vertreten. Norman Bluhm, ein junger Maler, wird von Arnason als ein wichtiger Nachfolger herausgestellt. Zur geometrischen Richtung, von Josef Albers geführt und mit dem grüngelben Bild „Apparition", „Homage to the Square", anschaulich illustriert, gehören neue Namen. Humphrey, der sich wohl mehr noch auf Rothko stützt, Stella, der ein riesiges Bild, geformt wie ein auf den Kopf gestellter Torbogen — ein Viereck ist aus der Leinwand ausgeschnitten, der Rest mit breiten bronzefarbenen Streifen gefüllt — und Alfred Jensen, der sein Bild „Aurora" getitelt, zeigt. Auch Sander und Leon Smith sind neue Namen, die zu dieser Richtung gehören.

Die Väter der romantischen Abstrakten, de Kooning, Franz Kline, James Brooks finden in Sam Francis, Stamos, Grace Hartigan neue Wegbereiter. Diese jüngeren Maler sind vielleicht weniger frei, weniger Aktionsmaler, dafür aber bereichern sie ihre Bilder mit mehr bildnerischem Inhalt. Jüngere Maler wie Resnick, Richenburg Ronald, sind naturgebundener. Auch Anhänger der Collagetechnik sind vertreten: Marca Relli, Rauschenberg und Jasper Johns. Parker, Morris Louis und Noland ergründen lyrische Farbspiele mit Flecken, Farbrändern oder Farbstreifen. Gillo zeigt ein gelbes Bild, in seidiger Farbe in Licht ertrinkend, Dugmore eine schwarze Wand wie eine Festung geheimnisvoll dastehend, Al Held, ein junger Maler, verbindet Quadrate mit Jugendstil-Arabesken und malt in flacher Technik mit Plastik-Farbe; er vermittelt den visuellen Eindruck eines Baseball-Feldes oder auch einer Küstenlandschaft, vom Flugzeug aus gesehen.

Weniger romantisch, eher geometrisch, ein Maler, den man zu der Gruppe der Hard Edge Maler rechnet, ist Ellsworth Kelly.

Seine mit überscharfer Härte gemalten Farbkompositionen erinnern an Arp, sie sind frei in der Form, unerbittlich streng in der Pinseltechnik und der Struktur und schneidend klar, leuchtend in der Farbgebung. Ein echter New Yorker Maler ist der Romantizist Leslie. Sein Bild „The red Side" erinnert an die brutalen Bemalungen der großen Lastwagen, die New Yorks Straßen verstopfen. Er ist ein Maler, der Geometrisches mit Aktionsmalerei und Spontaneität höchst einfallsreich und talentiert verbindet. Er folgt oft de Kooning, dessen neuestes Gemälde in grün-gelb und dem berühmten de Kooning-Rosa gemalt, auffallender Glanzpunkt der Ausstellung ist, vielleicht nur noch durch ein riesiges Bild in der Wirkung übertroffen, dem blauen Barnett Newman, 1953 gemalt. Eine Fläche in Himmelblau getaucht, unterbrochen von einer weißen Vertikale. Dieser philosophische Führer der ursprünglichen Bewegung der neuen Amerikanischen Moderne, nimmt in der Guggenheim Show einen Ehrenplatz ein.

In einer kleinen Broschüre, herausgegeben anläßlich einer Ausstellung von Skulpturen und Bildern in der Tanager Galerie in der Zehnten Straße, die unter der Devise „The private Myth" (Der persönliche Mythos) steht, sagt der Maler Landes Lewitin, ein Amerikaner ägyptischer Herkunft, in einem von Rimbaud und Apollinaire inspirierten Gedicht in Prosa: „... da sind sie alle in dreifacher Nacht des Todes und im Schatten der Vergänglichkeit: Symbole, Embleme, Attribute. Das ganze Arsenal vergangener Dunkelheiten, der Mythen eines verlorenen Paradieses ... Die Chimären, Erzeuger-Vernichter und die Retter. Wohltuende Drachen, Hüter des Lebenshauses, Drachen des Absoluten, Versöhner, Befreier, Engel des Morgens, Geister des Wissens, Tauben, Altäre in Flammen, das goldene Ei, Wirbelstürme, Pfauen, Pegasus, Eulen, Stiere, Zypressen, Palmen, das Einhorn, die Mondsichel, die Sanduhr. Dieser Mythos für mich ist Malerei."

Der Maler Lewitin, der als Ausgangspunkt für seine symbolischen Gemälde das Alphabet benutzt, vor allem das arabische Alphabet, und dessen in reinen, leuchtenden Farben gemalte Bilder eine unheimliche Verfeinerung, Disziplin und Kunstfertigkeit haben, endet sein essayistisches Gedicht mit dem Satz „a painted song", ein gemaltes Gedicht. Lewitin ist ein Dichter der Farben, Arabesken und Buchstaben. Er ist ein Mann Ende der Sechziger, spät arriviert, und zeigt jetzt neben einer Arabesken-Gouache in der Tanager Galerie zwei surrealistische Collagen in der sensationellen Ausstellung, die zur Zeit im Museum of Modern Art zu sehen ist und den Titel „Die Kunst der Assemblage" führt.

Sie umfaßt 150 Werke, Collagen, Konstruktionen, Skulpturen, Objekte und füllt die ganze dritte Etage des Museums. Ihr Arrangeur ist William C. Seitz, ein junger, mutiger Anhänger der jungen Künstler. Das Museum of Modern Art hat Seitz freie Hand gegeben und seinen 175 Seiten zählenden, reich illustrierten Katalog veröffentlicht. Es ist das erste Buch, das gesammelt die Kunst der Collage und Montage behandelt.

Wenn man diese Ausstellung von Gebilden betritt, die aus zerstampften Autoteilen, zertrümmerten Hölzern, rostigen Fahrrädern und an die Wand genagelten Tischen mit angeleimten Konservenbüchsen und Tellern und Tassen geschaffen wurden, macht man tatsächlich die seltsame Erfahrung, daß alle diese Dinge ein unheimliches Leben, ein mystisches Dasein besitzen. Sie verwandeln sich, nehmen neue Gestalt an. Ein riesiges Relief aus Autoschutzblechen in den grellen Farben der amerikanischen Autos wird Sinnbild der Zeit, des Tempos, der Maschinen-Kultur.

Der Kritiker der New York Times nannte die Ausstellung „Dazzling". Das Wörterbuch übersetzt Dazzling mit: verwirrend, erstaunlich, blendend. Verwirrend ist die Fülle der Gebilde, die Unmenge der Assemblagen, die Verschiedenartigkeit in Materialien und Techniken. Erstaunlich ist es, wie es Seitz verstanden hat, die eigentlichen Erfinder dieser neuen Kunstrichtung herauszustellen und eine Brücke zu schlagen von den alten Meistern der kubistischen und dadaistischen Periode zur heutigen Massen- und Maschinenkultur. Blendend ist die architektonische Lösung der Auf- und Unterteilung der dritten Etage, in der die Werke von Picasso, Braque und Gris, die kubistischen Collagen, die dadaistischen von Schwitters und Duchamp und die surrealistischen von Miró, Tanguy, Brauner, Lewitin, Max Ernst sowie die ganze junge Garde aus Europa und Amerika ein chronologisches Bild ohne Panoptikums-Wirkung ergeben. Die Klarheit und Übersichtlichkeit ist vollkommen, und auch mißmutige Besucher können sich nicht der ästhetischen Wirkung des Schwitters-Raumes entziehen oder der Schönheit des in schwarzes Dunkel gehüllten Ganges, in dem die Werke des Amerikaners Joseph Cornell gezeigt werden. Die kleinen Kästen Cornells sind angestrahlt mit einem blauweißen Licht, sie wirken wie Miniaturtheater; auf der Kastenbühne spielt sich ein seltsam mystisches Leben ab: die Akteure sind Pfeifen und Likörgläser, kleine Flaschen und weiße Würfel, alte Land- und Sternkarten, und hie und da etwas blauer Sand oder irgendetwas Glitzerndes. Eine Kasten-Collage heißt „Mondoberfläche". Cornell benützt das deutsche Wort. Vor einer Mondkarte sind Tonpfeifen, Muscheln, ein Cognakglas, Korken und eine Kordel plaziert, womit die Wirkung des Astralen und Abgründigen erzielt wird. In einem Raum sind 35, zwischen 1918 und 1947 entstandene Collagen von Schwitters zu sehen, er ist der unbestrittene Meister der Klebekunst.

Auch vor einem Namen wie Duchamp hat das Publikum Respekt, obgleich es vor Readymades wie dem Flaschentrockner und dem Urinal nur mit Kopfschütteln reagiert. Für die jüngsten Jünger der Assemblage-Kunst jedoch haben nur wenige Verständnis. Die beiden Hauptkritiker, Emily Genauer von der Herald Tribune und John Canaday von der New York Times überschütten diese Künstler mit Hohn. Die Monster aus Maschinenteilen und zertrümmerten Schutzblechen, die wie Gekröse auf Tischen angeleimten und schwarz bemalten Häufchen Dreck, die vom Künstler den Titel „Last Supper" (Abendmahl) erhielten, die aus Nylonstrümpfen gefertigte Collage des kalifornischen Künstlers Bruce Conner, die verkohlten Bücher des Engländers Latham, die in Glaskasten gepferchten Puppenhändchen, Messer, Gabeln, Löffel des Franzosen Arman, die zerrissenen politischen Plakate mit blutroten Farbflecken von Jacques de la Villegle, die Schwamm-Menschen Dubuffets, der schreiende General des Franzosen Baj, aber vor allem die neueste Kunstgeburt, die sich „Snare-Bild" nennt, ernten beim Publikum und der Presse nur Verachtung. Das „Snare-Bild" von Daniel Spoerri ist ein an die Wand genagelter Stuhl, an den ein Tisch geleimt ist, auf dem wiederum die Utensilien eines Frühstücks kleben. Diese Assemblage ragt in den Raum hinein, als wollte sie einen einfangen. „Snare" bedeutet Schlinge.

Der Katalog sagt, Spoerri will keine Kunst machen, sondern „eine vom Zufall vorbereitete Situation" festhalten. Für die meisten, die sich in den Gängen der Assemblage Show drängen, werden jedoch diese Zusammenhänge nicht ersichtlich. Was man ihnen hier bietet, scheint ihnen Grand Guignol, obwohl es als Protest, Anklage und Ausdruck eines persönlichen Mythos gemeint ist — einer Welt gegenüber, die von Tag zu Tag unbegreiflicher wird. Lil Picard

ZWEITE BIENNALE VON PARIS

Zum zweiten Mal fand jetzt in Paris im Musée d'art moderne die Biennale der Jungen statt. 50 Länder in allen Erdteilen waren der Einladung gefolgt und suchten Maler und Bildhauer aus, die die jüngere Künstlergeneration ihres Landes repräsentieren sollten. Das Alter der Beteiligten durfte dabei nicht unter 20 und nicht über 35 Jahre sein. Wo also so offensichtlich Jugendlichkeit herausgestellt wird, wird der Betrachter auch in besonderem darauf achten, was dies künstlerisch bedeuten sollte: Überraschendes, Neues — eben den Unterschied zu der Kunst der Alten. Allerdings, was nützen die originalsten und avantgardistischsten jungen Künstler, wenn es den Generalkommissaren nicht gefällt, sie nach Paris zu schicken. So blieb die Auswahl für Paris wieder einmal mehr Manifestation der privaten Einstellung, des mangelnden Mutes der jeweiligen Generalkommissare als Manifestation der jungen Kunst. Am überzeugendsten wirkten in der Ausstellung jene Länder, die Tendenzen herausstellten und nicht nur möglichst verschiedenartige Einzelbilder, die auf einer solchen monströsen Ausstellung doch untergehen.

Ein sehr einheitliches Bild bot England. Es zeigte durchweg Künstler der konstruktiven Richtung oder der „Konkreten Kunst". Anthony Hill zeigt eine starke Beeinflussung durch Pasmore. Aluminiumplatten erweitern bei ihm das Relief durch Spiegelung der aufgesetzten Teile sozusagen zu einem doppelseitigen, durchsichtigen Bild. Schön ist sein Relief, auf dem vor die schwarze Grundfläche im Abstand weiße, rechteckige Platten gesetzt sind, zwischen denen das Schwarz als Streifen erscheint: material ein geordneter Raum, op-

tisch eine geordnete Fläche. Gwyther Irwin zeigte Bilder, auf denen Papierstückchen in Grau- und Brauntönen monoton mosaikartig zusammengesetzt sind, Bernhard Cohen eine Art „magischen Konstruktivismus", der durch die Kreise auf seinen Rechteck-Kompositionen entsteht. Auch in der Plastik – David Annelsy, William Tucker, Brian Wall und in der Graphik – wie etwa bei Kim Lim – herrschte das konstruktive Element vor. Wenn die Bilder auch im einzelnen wenig neuartig waren, so bildete England im Rahmen der Ausstellung doch einen Gegenpol gegen die vorherrschende expressive Kunst, zusammen mit der Schweiz, die nur durch den konkreten Maler Jean Baier vertreten war. Baier baut seine etwas faden und in ihrer Problemstellung sehr beschränkten Bilder streng aus schwarzen, weißen, grauen und roten Lackflächen auf. Die gewisse Verkümmerung, die die Malerei in der „Konkreten Kunst" durch eine allzu beschränkte Problemstellung erfährt, zeigte sich auch bei den Brasilianern Willys de Castro und Rubem Mauro Ludolf. Sehr überzeugend bei den Brasilianern war die Bildhauerin Mary Vieira. In „Rythme dan l'espaco No. 2" spannt sich ein Metallrohr in drei systematisch verkleinerten Schwüngen durch den Raum; in „Colonne centripétale" ist eine Säule aus drei Metallscheiben verschiedener Breite, die ineinander stehen, errichtet. Bei den übrigen Brasilianern herrschte die abstrakt-expressive Tendenz vor. Flavio Shiro zieht einen breiten Schmierfluß von Farbe über das Bild, Fabio Barbosa setzt auf eine rote Fläche ein mächtiges schwarzes Zeichen, Loio Pérsio wandelt auf den Spuren von Feito, nur etwas stärker die Materialität des Farbgewölks betonend, Ivan da Silva Moraes malt in naiver Manier.

Der Gegenstand führt nur da noch zu Bildern von einiger Kraft und Bedeutung, wo er ins Naive oder ins Surreale verwandelt wird, idyllisch, realistisch gesehen bringt er nicht mehr als eine matte Kaufhausmalerei. Das zeigt sich besonders am Beispiel Ungarn, Bulgarien, Rumänien, Tschechoslowakei. Solche Malerei kommt aber durchaus auch in westlichen Ländern vor, sei es nun in Frankreich, Australien, Pakistan oder anderen. Gegenstandsbetont ist vor allem auch die Malerei der Mexikaner, peinlich monumental wie bei José Hernandez Delgadillo, oder mit einem expressiven sozialkritischen Akzent wie etwa bei Gilberto Aceves Navarro. Polen und Jugoslawien beeindruckten von den östlichen Ländern am stärksten. Bei den Polen waren es Tadeusz Dominik, Jan Szancenbach mit seinen futuristisch zerlegten Formen, Jacek Sienicki, auf dessen Bildern in dunklem Braun hinter einer quadratischen Bildaufteilung in farblich und formal eindrucksvoller Monotonie Häuserwände sichtbar werden.

Jugoslawien brachte vor allem Ordan Petlevski mit seinen morbiden surrealen Formen, Marko Sustarsic, der in der typischen Spielart der jugoslawischen naiven Malerei arbeitet, und Janez Bernik, der mauerartige Flächen komponiert. Dusan Dzamonia baut eindrucksvolle Skulpturen aus Eisennägeln. Das Bild, das wie ein Stück verwitterter Mauer aussieht, taucht quer durch alle Nationen immer wieder auf, in besonderer Häufigkeit bei den Chinesen. Spanien enttäuschte auf dieser Ausstellung etwas. Allenfalls die beiden Bildhauer José Luis Coomonte mit einem Eisengestell, bei dem an den Enden der Stäbe Steine angebracht sind, und Xavier Corbero mit einer aufgebrochenen Bronceplatte bleiben in Erinnerung. Ebenfalls im ganzen enttäuschend war der Beitrag der Vereinigten Staaten. Irving Petling zeigte gobelinartige surrealistische Szenen, gegenüber dominierten in lauten Farben Bilder von Jack Youngerman, auf denen flügelartige Formen um einen Zentralpunkt zu kreisen scheinen. Zu nennen wären noch Jasper Johns und die Bildhauerin Caroline Lee, die Plastiken mit tier- und pflanzenartigen Formen zeigte. Bei den Schweden fiel Oyvind Fahlström auf, der auf einem 2,70 Meter langen Bild subtil abstrakt-surreal eine Bildgeschichte erzählt. Ebenfalls Bilderzählung, wenn auch heiterer oder schon dadaistisch, ist „Novembre I" von Erik Törning, bei dem ein Filmstreifen von kleinen Bildfeldern das Mittelstück umgibt, auf dem wenige blaue Streifen und schwarze Stellen zu sehen sind.

Italien brachte mit Piero Dorazio seinen stärksten Beitrag. Seine „Raumbilder" aus linearen Geweben, in vibrierender Harmonie gefielen sehr. Das Raumgewebe, das bei Dorazio aus einer strengeren Ordnung entsteht, taucht – allerdings weniger überzeugend – bei Edoardo Franceschini wieder auf, wo es sich als wirrer Strichknäuel zeigt. Piero Ruggeri zeigte Bilder in schlechtem Mathieu-Stil. Sergio Dangelo ist abstrakt-naiv. Aus fleißig kleinteiliger, fast statistischer Elementenordnung setzen sich seine poetischen, geometrisierenden Fabelgebilde zusammen. In der Plastik war Italien nur durch Francesco Somaini vertreten, der mächtige Eisenfetzen aufstellt, die etwas von Bombensplittern suggerieren. Einige interessante Maler brachte Japan. Die Tradition der alten japanischen Malerei lebt hier deutlich weiter. Das Schriftartige, das Lesebild, das Aussparen des Weiß als Raum, das Weich-Grazile, Andeutungshafte sind bestimmende Elemente. Takayasu Ito zeigte schöne Bilder, auf denen schwarze Leinwandfalten zwischen weißen Leerstellen verlaufen und runde schwarze Holzknöpfe in Kolonien angebracht sind. Auch Fuijo Katsumoto mit weiß auf weiß sensibel strukturierten Bildern und Hideko Fukushima mit als Schriftzeilen geordneten Graphismen, in der Graphik Mitsuo Kano, überzeugten.

Der deutsche Beitrag war vom Leiter des Ulmer Museums, Dr. Pee, zusammengestellt worden. Er fiel aus der Gleichheit des Mittelmaßes der gesamten Ausstellung weder nach unten noch nach oben heraus. Heimrad Prem zeigte dramatische Szenen in linear bestimmter „Neuer Figuration". Farbkräftig wirkten die großen gerundeten, erotisch bestimmten Formen von Horst Antes, naiv-surreal die etwas in Tàpies-Manier gehaltenen großformigen Figurationen von Rainer Küchenmeister, unprononciert die abstrakte Durchschnittsmalerei von Reinhard Drenkhahn. Günther Ferdinand Ris zeigte eine schöne Plastik, eine eiförmige, aufgesprungene Bronze, neben Plastiken von Emil Cimiotti. Die deutsche Graphik war durch Paul Wunderlichs Zyklus zum 20. Juli 1944 gut vertreten. Neuer Figuration im engeren Sinn, wenn auch von verhaltenerer Expressivität, begegnet man auch bei den Belgiern, dem Maler Pierre Lahaut und dem Bildhauer Roger Bonduel. Monochrome Farbräume, in denen die Farbe etwas Wolkiges, Poröses hat, sich nicht zur Farbfläche schließt und verfestigt, zeigte Jef Verheyen. Auf seinem Bild 1×1=2 sind zwei verschiedenfarbige monochrome Tafeln in einem Winkel zueinander gestellt, wodurch sich die Raumwirkung verstärkt.

Das Bild der österreichischen Abteilung bestimmten die großen Farbflächen Arnulf Rainers und die expressiven Bilder Josef Mikls, mit dem immer wiederkehrenden Element einer papierschlangenhaften Form. Der französische Beitrag ist ebenso so groß wie richtungslos und schlecht. Zu nennen sind hier vor allem die Künstler, bei denen ein Wiederaufleben des Dadaismus zu bemerken ist. Es mag sich bei dem Kasten mit Abfällen verschiedenster Art von Fernandez Pierre Arman oder bei „Hygiène de la vision no. 7", einer auf ein Wägelchen montierten Kollektion von Plastik-Badeausrüstungsteilen um neue Intentionen handeln, vielleicht tatsächlich um die Suche nach einer neuen „bildnerischen Grammatik" – hier, in einer Ausstellung von Malerei im durchaus traditionellen Sinn wirkten sie à la Dada, wenn auch erfrischend in der Langeweile des Allzuvielen an farblicher Seelenentladung, und schon in dieser Wirkung mag man einen Unterschied zu Dada sehen. Auf der Linie der Suche nach neuen ästhetischen Möglichkeiten liegen auch die in Gemeinschaftsarbeit verschiedener Künstler im Atelier Henri Georges Adam entstandenen „ästhetischen Räume". Zum Teil Höhlenarchitekturen, durch die der Betrachter hindurchgeht, beeindrucken vor allem der unter Mitwirkung von Gerard Singier entstandene Raum. Aber das gewann eben alles keine Tendenz in der Unzahl der französischen Bilder, wo so ziemlich alles gezeigt wurde, was als Spielarten der zeitgenössischen Malerei kursiert, von abstrakter Expression bis zu biederer Gegenständlichkeit, vom Surrealismus bis zu Meditationsbildern in der Art von Tàpies.

Die Unzahl der Bilder machte wieder einmal die Information über neue Tendenzen und Strömungen, die es zweifellos und grundlegend gibt – es bewegt sich nicht alles, wie die Ausstellung glauben machen konnte, in den Gleisen des Gestern – unmöglich; sie gälte es gerade hier herauszustellen. Zweifellos hemmt die nicht mehr ganz gerechtfertigte Einteilung nach Nationen; nationale Unterschiede gibt es zwar, sie fallen aber nur wenig ins Gewicht. Eine Einteilung nach Tendenzen wäre durchaus möglich und würde das Niveau verbessern, die Übersicht erleichtern und die Aufgabe der Information besser erfüllen. Das „Beste" in den einzelnen Richtungen ergäbe sicher einen besseren Niveaudurchschnitt als das „Beste" der einzelnen Nationen; freilich müßten da manche nationalen Wünsche geopfert werden. Aber es geht hier ja in erster Linie um Kunst und nicht um Politik.

Jürgen Morschel

ZWEITER DEUTSCHER HERBSTSALON, BERLIN 1961

„Der Sturm", die Galerie und Zeitschrift Herwarth Waldens, haben für die Quellen der modernen Malerei in Europa eine noch größere Bedeutung als es scheint. Eine genaue Übersicht kann man erst gewinnen, wenn man die Werke der von Walden kreierten Künstler in einer so umfassenden, wenn auch nicht lückenlosen, retrospektiven STURM-Ausstellung erlebt, wie sie jetzt in der Nationalgalerie Berlin von Prof. Dr. Leopold Reidemeister veranstaltet wurde. Walden zeigte im Sturm nicht nur die damals schon relativ anerkannten Maler des „Blauen Reiters" Kandinsky, Marc, Macke, Münter und Jawlensky, die sich ja in München schon ein eigenes Forum geschaffen hatten, oder die Futuristen Boccioni, Carrá, Severini und Russolo oder die französischen Spätkubisten Léger, Gleizes, Metzinger und Marcoussis oder Kokoschka, Campendonk, Archipenko, sondern entdeckte ständig neue Maler.

Wie wichtig die Ausstellungen des „Sturm" für das Berliner Kunstleben jener Zeit waren, kann man folgenden Sätzen aus einer Kritik von Adolf Behne entnehmen, der in der Zeitschrift „Die Neue Kunst" im Dezember 1913 schrieb: „Die neuen Arbeiten Delaunays sind wohl die größte Überraschung des ‚Ersten Deutschen Herbst-Salons'. Franz Marc und Kandinsky haben auch prachtvolle Bilder nach Berlin gegeben, und eine nicht geringe Zahl bis dato völlig unbekannter Talente macht einen ganz besonderen Wert der Ausstellung aus, die im übrigen durch ihre Vollständigkeit ein kunstgeschichtliches Ereignis ist!" Der „Erste Deutsche Herbst-Salon" war auch zugleich unzweifelbar der Höhepunkt von Waldens gesamter Ausstellungstätigkeit, und es ist überraschend, wie viele Bilder jener Künstler jetzt im Schloß Charlottenburg versammelt sind, die im Herbst-Salon zum ersten Mal als eine Gruppe avantgardistischer Maler zusammen gezeigt wurden: Albert-Boch, Archipenko, Boccioni, Burljuk, Campendonk, Chagall, Otakar Coubine, Delaunay, Delaunay-Terk, Feininger, Filla, Gontcharova, Heemskerk, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Kubin, Larionov, Léger, Macke, Marc, Marcoussis, Mense, Metzinger, Münter, Russolo, Severini und Steinhardt. Insgesamt waren es 1913 ca. 85 Maler, denen Walden Gelegenheit bot, sich als kommende Künstler vorzustellen. Von allen Beteiligten des Herbst-Salon begeisterte sich Adolf Behne vorbehaltlos und nachdrücklich für Robert Delaunay, dem er in seiner Kritik Kandinsky mit folgenden Worten gegenüberstellt: „Es ist wahr, daß uns nach der schlackenlosen Klarheit Delaunays Kandinsky leicht etwas stumpf und absichtsvoll erscheint! Doch wäre ein solcher unmittelbarer Vergleich ungerecht. Die beiden Künstler sind verschiedene Temperamente, verschiedene Charaktere und nicht zuletzt verschiedene Rassen! Delaunays glanzvolle Heiterkeit ist ein Erbteil seiner französischen Heimat — Kandinskys größere Schwere ist weniger Sache der Qualität, als der Empfindung des Blutes. Seine Formen- und Farben-Phantasie ist nach wie vor erstaunlich, gleich wenn sie sich selten zum wirklich Abstrakten erhebt. Das Entscheidende bleibt, daß seine Bilder voll innerem Leben und voller Ausdruckstärke sind." Delaunay war im Herbst-Salon mit 21 Werken vertreten, von denen zwei in der Berliner Ausstellung zu sehen sind. Von Delaunay stammt auch das großartige Porträt Herwarth Waldens aus dem Jahre 1923, das als ein starkes Gegenstück zu dem Walden-Bildnis von Kokoschka von 1910 gelten muß und erst im Januar dieses Jahres entdeckt wurde. Aus der ersten, dem abstrakten Expressionismus im weitesten Sinne zugewandten Phase des „Sturms", in der nie ein „Brücke"-Maler ausstellte, glänzen noch viele der ganz großen Meisterwerke der neueren Kunstgeschichte: von Kandinsky die „Romantische Landschaft" und die „Improvisation Nr. 26" sowie drei Hinterglasbilder aus der 1. Sturm-Ausstellung 1912, von Chagall „Der Viehhändler", bestimmt eines der ganz großen Bilder der Jahre vor 1920 und „Ich und das Dorf", mit Zeichnungen, die alle im „Sturm" ausgestellt waren, von Klee eine wunderbare „Gartenarchitektur" 1919 und andere Kleinformate. Marc, Macke, Campendonk sind gut vertreten, auch Gabriele Münter mit einer schönen „Rauhreiflandschaft" aus ihrer Kandinsky-Zeit 1911, Jawlensky mit zwei expressiven Köpfen von 1912, dann Russolo mit dem programmatischen Bild „Das Leben der Straße dringt in das Haus" 1911, aus der 2. Sturm-Ausstellung, die den Futuristen gewidmet war. Auch die Russen sind hier in Berlin vertreten und teilweise zum ersten Male nach der Frankfurter Ausstellung „Beitrag der Russen zur modernen Kunst" seit langer Zeit zu sehen, so die Gontscharova mit der „Uhr" von 1910 und einer rayonnistischen „Landschaft" 1910, Larionov mit einem sehr frühen „Garten von Tirasopl" 1907, Archipenko (neben Wauer der einzige Bildhauer) mit dem „Tanz", einer spannungsreichen Gruppe von 1913 und anderen Bronzen und Handzeichnungen, Marianne von Werefkin und Wladimir Burljuk (irrtümlich als David bezeichnet) mit je einem Bild, und Charchoune mit zwei Arbeiten „Ornamentaler Kubismus", entstanden 1922.

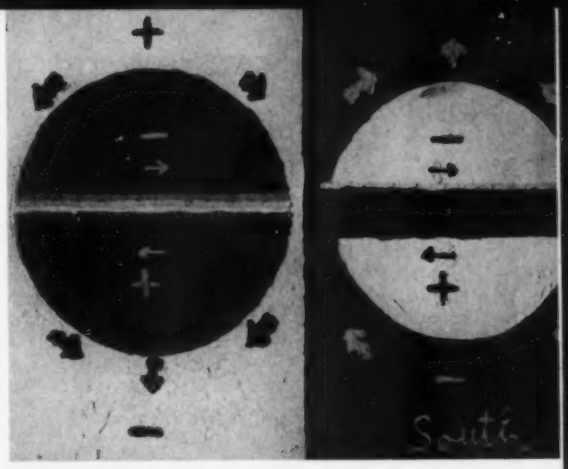
Bis hierhin ist die Ausstellung ein Museum der epochemachenden Leistungen der Kunst um die Jahre vor dem ersten Weltkrieg, die Herwarth Walden so früh aufgezeigt hat und gegen große Intoleranz mit unendlichen Schwierigkeiten seinem Publikum vorstellte, „weil ich von dem Wert der hier vertretenen Künstler überzeugt bin!", wie er ganz schlicht in seiner Vorrede zum Herbst-Salon 1913 schrieb. Nach dem Kriege, deutlich aber erst gegen 1920, vollzieht sich in den Sturm-Ausstellungen eine Wandlung zum Konstruktiven, zum Konkreten und zum Synthetischen. Kandinsky, Feininger, Klee, die Generation der älteren „Sturm"-Künstler werden an das Bauhaus in Weimar berufen, Marc und Macke sind nicht mehr, andere Verbindungen scheinen sich zu verlieren. Um 1890 geborene, jüngere Künstler erscheinen auf Waldens Ausstellungsprogrammen. In der jetzigen Berliner „Sturm"-Ausstellung gibt es an dieser Stelle viele Gelegenheiten zu Neu- und Wiederentdeckungen, die zweite Periode der „Sturm"-Aktivität ist durchaus nicht „museal" — die Mehrzahl der Künstler lebt und arbeitet heute noch, wenn auch unter anderen Voraussetzungen. In dieser zweiten Ausstellungs-Abteilung feiert der Pole Henryk Berlewi sein deutsches „Comeback" nach seiner „Sturm"-Ausstellung von 1924. Er nennt seine mittels perforierter Schablonen hergestellten Bilder „Mechanofaktur-Kontraste", die mit ihren ganz strengen, sparsamen geometrischen Formen, mit einem Minimum an Farbe, schwarz oder grau mit rot auf weiß, sehr eindringlich sind. Eine andere Wiederentdeckung sind die Bilder von Walter Drexel, der schon 1918, 1920 und 1925 bei Walden ausstellte. Auch er hat in jenen Jahren konstruktive Bilder gezeigt, ohne aber ganz auf das Gegenständliche als Bildvorwurf zu verzichten. Von Moholy-Nagy ist ein sehr schönes Bild, die große „Komposition Z VIII" von 1924 zu sehen, daneben drei konstruktivistische Bilder des Ungarn Alexander Bortnyk, dann Rudolf Jahns mit einem klaren Bild einer frühen Sturm-Ausstellung. Von Tour Donas, der Belgierin, eine schöne Konstruktion, bekannt aus dem Buch Waldens „Einblick in die Kunst" mit dem Titel: Frau mit Vase, 1920. Von großem Reiz sind auch die Material-Collagen von Edmund Kesting, von dem auch das letzte Porträt Herwarth Waldens stammt, kurz bevor er 1932 nach Rußland ging. Andere kaum bekannte Namen, die man hier findet: Stanislaw Kubicki, Thomas Ring, Paul Busch, Béla Kádár, Maria Uhden, Arnold Topp. Von Nell Walden, die aus ihrer Sammlung viele Werke für diese Ausstellung beigesteuert hat, sind spielerische Hinterglasbilder vertreten, Johannes Molzahn zeigt ein sehr starkes Bild: „Die Verwandlung", Erich Buchholz bringt viele kleine Zeichnungen aus der Zeit seiner Kontakte mit El Lissitzky. Nicht zu übersehen sind drei große Merzbilder von Schwitters, dreidimensionale, geradezu unheimliche Bildschreine. William Wauer endlich, der älteste noch Lebende, ist mit den denkmalshaften Büsten von Walden und Blümmer vertreten, seine und Nell Waldens Anwesenheit auf der Ausstellungs-Eröffnung macht allein diese Schau zu einer geschichtlichen Veranstaltung. Der Einfluß aber, den viele der hier gezeigten Künstler auch heute noch ausüben, spricht für ihre Aktualität.

Eckhard Neumann

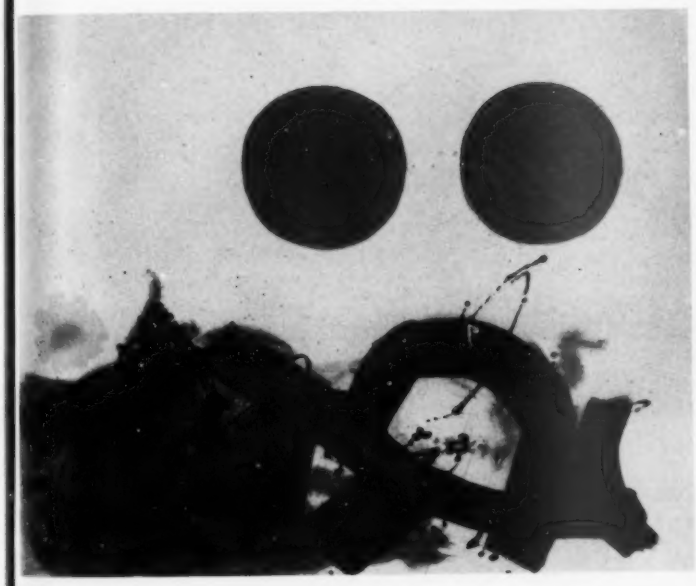
ZUR AUSSTELLUNG „GUSTAVE MOREAU" IN PARIS

Das Plakat der Ausstellung trägt den Untertitel „l'art fantastique". Dieser Name ist in einem bestimmten Kreis heutiger Maler so etwas wie eine Parole, eine Losung für die Zukunft geworden. Zum ersten Mal erfuhr die Öffentlichkeit davon, als sie Bilder Moreaus in einer von Julien Alvard mit einem Vorwort versehenen Ausstellung sah; es war die Ausstellung „Antagonisme" vom Februar 1960 im Palais du Louvre.

Raymond Parker, 1959



Alfred Jensen, 1961

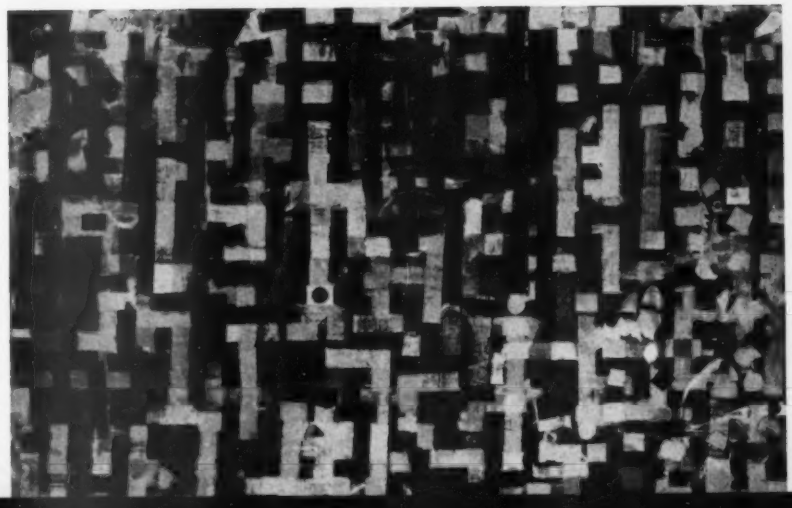


Adolph Gottlieb, 1961

Clyfford Still, 1951

AUSSTELLUNGEN

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK:
AMERICAN ABSTRACT EXPRESSIONISTS
AND IMAGINISTS, 1961



Bradley Walker Tomlin 1952/53

Sam Francis, 1961

Philip Guston, 1961

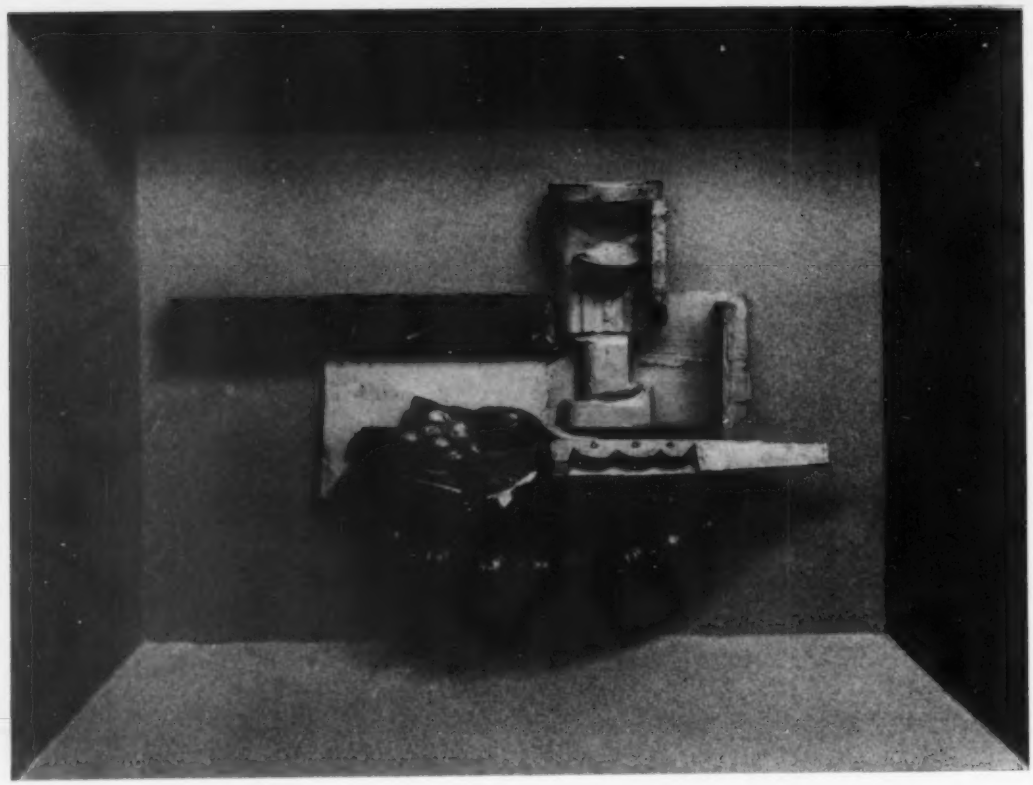
Grace Hartigan, 1961

Arshile Gorky, 1943/48

Robert Motherwell, 1961

Joan Mitchell, 1960

James Brooks, 1961

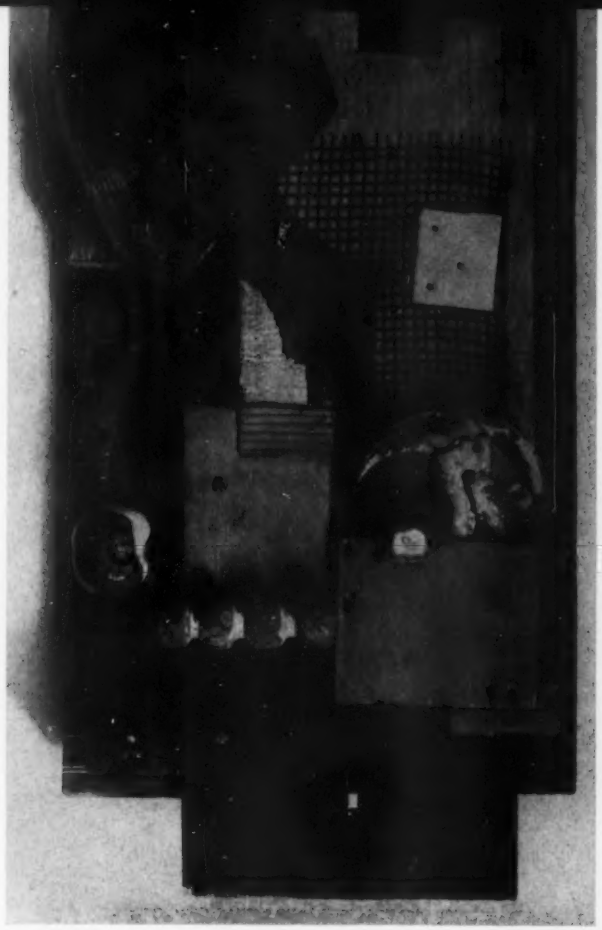


Pablo Picasso, 1914

Whitney Halstead, 1952

Bruce Conner, 1961

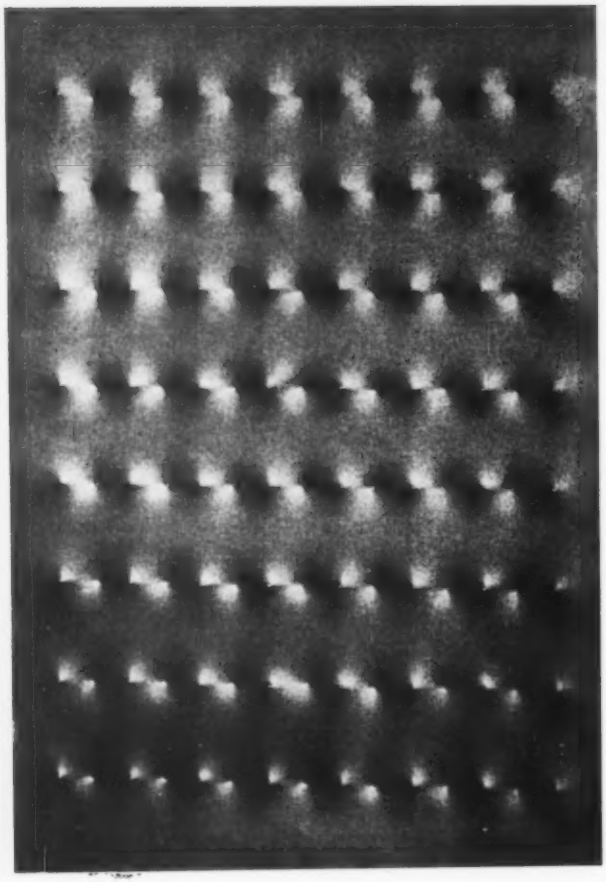
THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK:
THE ART OF ASSEMBLAGE



Kurt Schwitters, 1921

Joseph Cornell, 1950

Enrico Castellani

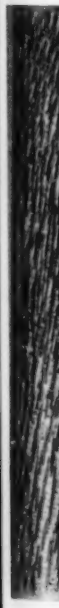


STÄDT. MUSEUM TRIER:
AVANTGARDE 61

Gottfried Honegger

J. J. Schoonhowen

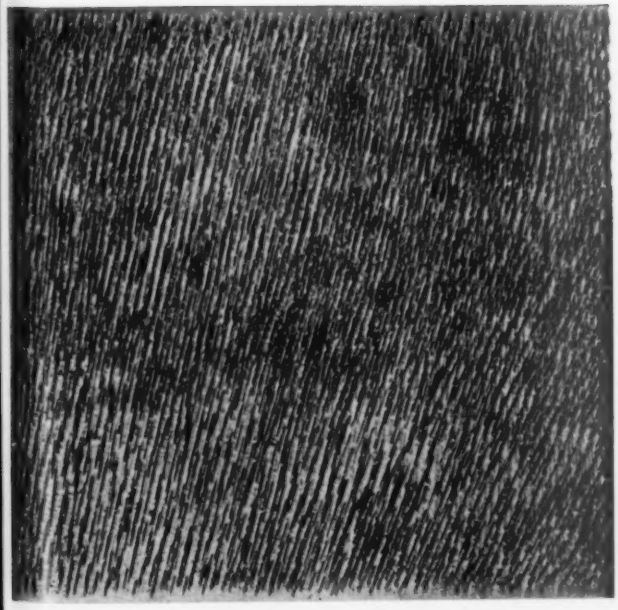
Gunther



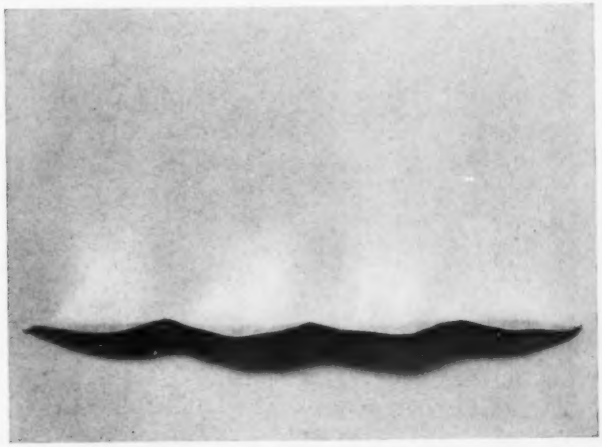
Reimer Jochims

K. Jürgen-Fischer

Gunther Uecker



Hermann Goepfert



Georges Rouault: Gustave Moreau

Die Entführung der Europa

MUSEE DU LOUVRE, PARIS:
GUSTAVE MOREAU

Orpheus

Magdalena auf dem Kalvarienberg

Europa

Tarze und Todesengel

Die heilige Cecilie

Helene, Entwurf

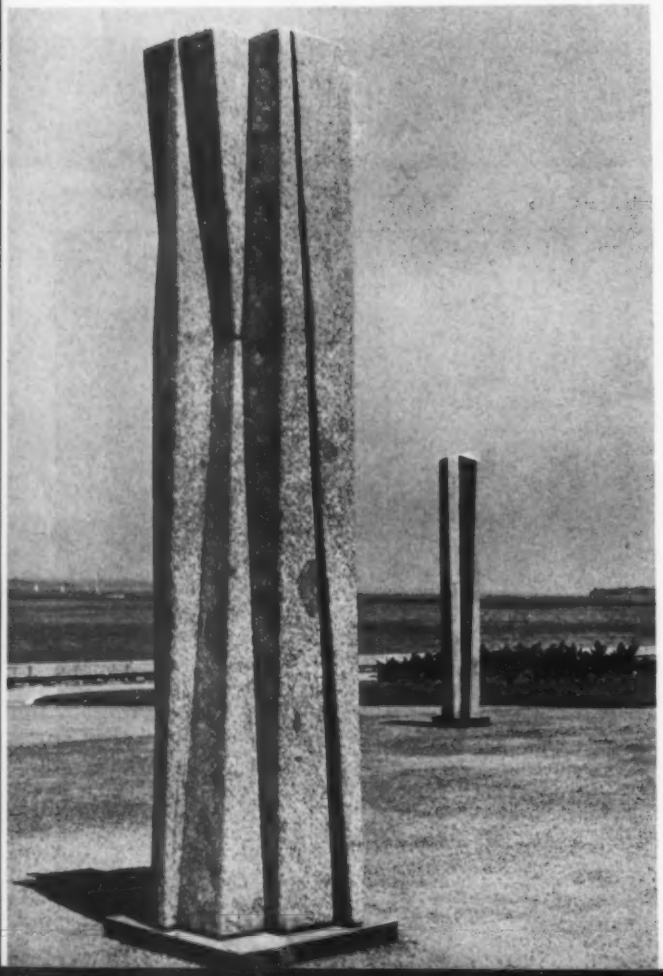
Zürcher Kunsthaus:
Ernst Gubler

Galerie Läubli, Zürich:
Robert Lienhard

Galerie Beyeler, Basel:
Michel Larionow, 1907

Galerie Beyeler, Basel:
Nathalie Gontcharova, 1911

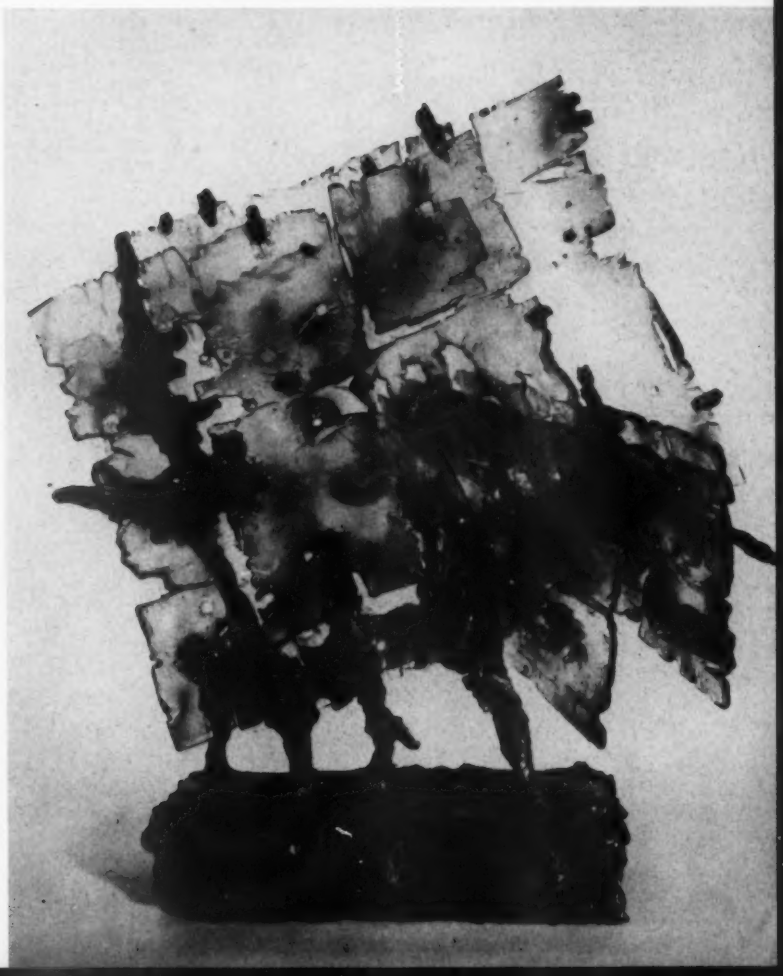
Kunsthalle Bern:
Hans Aeschbacher



alerie Blumenthal, Paris:
Szabo-Szobel, 1959

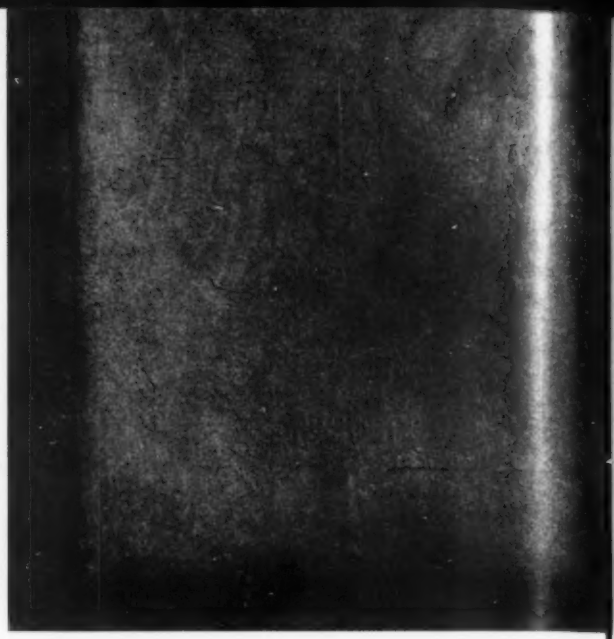
Galerie Europe, Paris:
Wols, 1939

Galerie Müller, Stuttgart:
Wilhelm Wessel, 1960



Galerie Müller, Stuttgart:
Paul Reich, 1961

1960

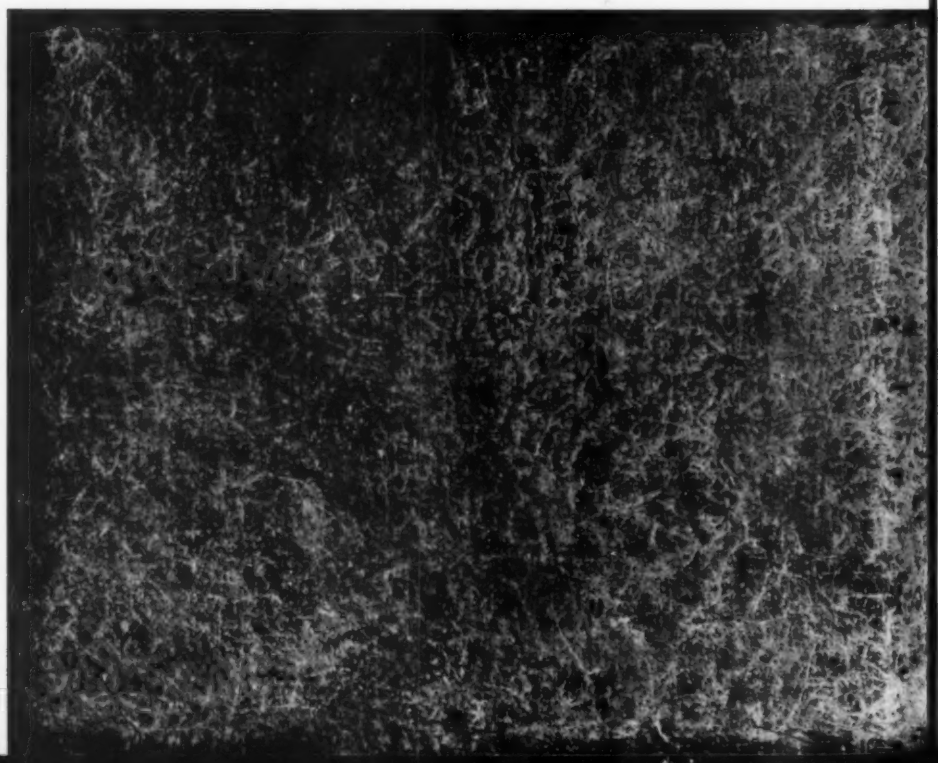


1961

WIR STELLEN VOR:

Bernd Berner

Geb. am 24. 9. 1930 in Hamburg
1949—51 Lehre als Lithograph in Hamburg
1952 Übersiedelung nach Stuttgart
1952—1955 privater Kontakt mit Willi Baumeister
1958 Kunstpreis Baden-Württemberg
Seit 1952 Beteiligung an Gruppenausstellungen, u. a. 1955 Landesausstellung Baden-Württemberg, 1959 „junge generation" Hannover, 1959 „Deutscher Künstlerbund" Wiesbaden, 1961 „Internationale Malerei" Wolframs-Eschenbach, 1961 „Avantgarde 61" Trier, 1961 „Carnegie Institute" Pittsburg USA
Einzelausstellungen:
1954 Stuttgart, 1955 Frankfurt/M., 1959 Frankfurt/M., 1960 Aschaffenburg, 1962 Bochum



1961

Der Name Moreau schien vergessen, als Lehrer war er allenfalls bekannt und nun sah man „informelle" Bilder, verwandt mit den Farben seines großen Schülers Rouault, düster-glimmend mit einem Hauch von Poesie, so dicht, wie wir ihn heute nirgends mehr antreffen können.

Jetzt, im Sommer 1961 war es endlich soweit, daß der Louvre seine Säle einer Auswahl dieses gewaltigen Lebenswerkes öffnete. — Alle Handlungen dieses Lebens waren Malerei, gleichsam ein Ersatz für das Leben, das er als Junggeselle, nur von einem kleinen Kreis Eingeweihter umgeben, von 1826—1898 wie in einem Traum malend erfüllte. Doch diesen glühenden, oft exzentrischen Tagtraum genoß er mit allen Mitteln, die er sich selbst erfand, Mitteln der Malerei.

Die Oberfläche seiner Bilder ist mit kostbarsten, sorgfältig-minutiösem und zugleich orgiastisch-raffiniertem Reichtum überzogen. Ein gewaltiges Orchester. Richard Wagner war Moreaus Idol. In dieser Malerei wird er zum Pionier für uns heute in der Mitte des 20. Jahrhunderts Lebenden. Es gibt Partien und Einzelbilder, die ganz aus dem Kreis des abstrakten Expressionismus zu kommen scheinen und andere, die den raffiniert-brutalen Machensvorgang Dubuffets vorwegnehmen: Über ungestümes Spachtelwerk legte er kostbar leuchtende Lasuren, um sie dann mittels auflösender Mittel teilweise zu zerstören. Die junge Fülle unserer Mauerbilder ist dort schon angedeutet. Zugleich war er Professor an der „école des beaux arts"; er beherrschte Figur und Komposition, wie es verlangt wurde und kannte alle Malmöglichkeiten, Systeme der alten; doch noch mehr, er konnte spielend gleichsam aus diesem Vorrat schöpfen. — Daneben seine Zeichnungen, ganze Schränke sind angefüllt damit; in seinem Haus stehen sie, das nach seinem Tode als „musée Moreau" eingerichtet wurde. — Man denkt an den rastlosen Fleiß Menzels, aber dieser Franzose war beherrschter, distanzierter, kein Sklave seines Arbeitsgewissens, für ihn war Malen, was uns Dubuffet einmal als „plaisir" bezeichnete.

Da steht man vor den merkwürdigen Fragmenten, sicher willentlich abgebrochen, weil sie ihm fertig dünkten, so wie Cézanne seine unbedeckten Leinwandstellen. Vor diesen sehr hohen großen Bildern kann man von einem Prinzip der Nicht-Integrität sprechen, denn neben sorgfältig ganz malerisch behandelten Stellen steht unvermittelt und doch nicht unwillkürlich Grafisches, mit dem Pinsel und schwarzer Farbe gezeichnet. Ornamente, geometrisch, nach ägyptischen Vorlagen zum Teil kopiert, grenzen an organisch skizzenhaft behandelte Flecken. Es ist etwas wie ein Gesamtkunstwerk beabsichtigt, eine großorchestrale Benutzung aller, auch heterogener bildnerischer Mittel auf ein- und derselben Fläche. Für mich sind diese Bilder der eigentliche Mittelpunkt der Ausstellung. In den andern wird auf den einzelnen Tafeln ohne Kombination dieses und jenes Stilprinzip durchgeführt. Da hängt an der Stirnwand das farbig kostbar-bunte und dadurch so neuartig-kühne Bild des „Jupiter und Semele". Selten ist es einem Maler gelungen, eine Traumwelt so sichtbar zu machen und doch gänzlich als einzig von Moreau in einem Tag-Traumleben immer von neuem gestalteten Vorgang darzustellen. Der „Tanz der Salome" ist das andere Thema. Späte alexandrinische Epoche, Manierismus, auch darin ähnlich unserer Augenblickssituation der Stil-Vielfalt. Es gibt große Aquarelle dieses Themas, so sorgsam und raffiniert gemalt, wie Ölbilder der Epoche und doch niemals den Charakter des Aquarells leugnend. Was erst viel später Klee mit seinen Lasuren über bunte Farbreihen im Aquarell erreichte, ist hier bereits realisiert. Dieses Salome-Thema ist variiert bis zu Leinwänden, auf denen Farbkaskaden herabrinnen, ähnlich den Bildern der heutigen New York-School. Neben der Vielseitigkeit des „brusk-work" gibt es auch die der Palette, die ebenfalls Klee erst 40 Jahre später als „Spaziergänge auf dem Farbkreis" in so breiter Fülle benutzte.

In kleinen Vitrinen, eingangs der Ausstellung, stehen Moreaus Plastiken aus Ton und Wachs, Figurinen, die sonst seine Bildern bevölkern. Rodin ist vorweggenommen, und manches ist nur noch Rhythmus und Arabeske, Fluß der Linien.

Das ganze Werk aber ist ein fantastischer, höchst exzentrischer Tagtraum, an keiner Stelle der durch die Fülle der Experimente mögliche Bruch oder das Abgleiten in eine nur intellektuelle Sphäre. Und deshalb ist Moreau so wichtig für uns Heutige geworden. Ein Ich, das unter diesem Gesetz mit allen Machensvorgängen der bildnerischen Mittel in der Freiheit seiner Traumwelt umgeht und die Grenzen der einzelnen bildnerischen Kategorien auflöst als „l'art fantastique".

Bernard Schultze

AVANTGARDE 61

Das Städtische Museum Trier zeigte eine Ausstellung unter dem Titel Avantgarde 61. Der Titel scheint mir bemerkenswert. Man muß ihn programmatisch verstehen. Daß sich hier eine Reihe junger Künstler als Avantgarde bezeichnet, läßt sich nicht als snobistische eitle Geste abtun. Den in Trier versammelten Malern ist das Suchen nach einer neuen bildnerischen Grammatik gemeinsam, geboren aus dem Bewußtsein, daß das bisherige bildnerische Schaffen in den wenigsten Fällen der Realität des modernen Lebens entspricht. Im Zug dieser Entwicklung tritt das entpersönlichtere, geordnetere Bild auf, vielleicht nicht einmal so sehr als Gegenschlag gegen den Tachismus, sondern als Aufnahme der Erfahrungen des „Informel", des Dadaismus und der Konkreten Kunst in einer Art weiterentwickelnder Synthese.

In der Trierer Ausstellung sah man nun nicht mehr Bilder, auf denen etwas dargestellt ist oder geschieht, auf denen Gegensätze ausgetragen und zur Harmonie gebracht werden. Die ausgestellten Stücke machten ganz den Eindruck von „ästhetischen Gegenständen". Dieser Eindruck wird erzielt durch eine farbliche Beschränkung bis zur Monochromie und durch die Dominanz eines gesetzmäßigen Systems der Bildordnung.

Lucio Fontana taucht auf solchen Ausstellungen immer wieder als einer der Väter der neuen Tendenzen auf. Auf der Linie Dorazios liegt Bernd Berner, allerdings sind seine Liniengewebe willkürlicher als die des Italieners, erreichen auch nicht dessen sensibel schöne Farbmusterung. In Mario Deluigis Kreidelineaturen ist im Gegensatz zu der malerischen Wirkung der Bilder Dorazios und Berners das Graphische mehr betont. Bei der Japanerin Yayoi Kusama ist das raumdurchlässige Liniengewebe weicher rhythmisiert, während bei Klaus Jürgen-Fischer die Monotonie des gleichmäßigen Musters durch Formierungen und Betonungen im Gewebe aufgehoben wird. Dagegen wirkt die Linie in den Bildern Raimund Girkes etwas flüchtig und fahrig, auch ihre serielle Anordnung vermag den Bildern keine Stabilität zu verleihen. Lo Savio und Reimer Jochims beschäftigen sich mit dem Problem eines monochromen Farbraumes. Taucht bei Lo Savio aus einem unbegrenzten Raum eine matte runde Form in der Mitte nach vorne drängend auf, so verläuft der Raum bei Jochims von den Bildrändern her auf einen in der Tiefe liegenden Zentralpunkt zu, es liegt geradezu etwas Perspektivisches in diesen Bildern. Bei dem „lyrischen Konstruktivisten" Rupprecht Geiger entsteht die Raumwirkung durch ein Abschwellen der Farbe von dunklem Rot zu Gelb, wobei fast eine Naturstimmung aufkommt. Der Wechsel von positiven und negativen Teilen des Bildes und die daraus entstehenden Licht- und Schattenwirkungen stehen bei den regelmäßig geordneten Reliefs von Enrico Castellani und Schoonhoven im Vordergrund. Gegenüber der Präzision bei Castellani kommt bei Schoonhoven noch eine gewisse Rhythmisierung seiner Pappmascheekästchen durch kleinste Abweichungen, zufällige Unregelmäßigkeiten hinzu. Sehr schöne Lichtreflex- und Schattenwirkungen auf der weißen Fläche gelingen Hermann Goepfert durch Einsetzen eines Metallsteges in das Bild. Reizvoll sind auch die Wirkungen, die Henk Peeters durch der weißen Fläche eingefügte punktförmige Elemente erreicht, die aus der Nähe besehen leuchten, von ferne aber stumpf und fast unsichtbar erscheinen. Der Holländer Henderikse montiert Öldosen auf einen Fensterrahmen und Korken auf eine Fläche, Armando wenige Schraubenköpfe streng auf schwarzen Grund, Boris Kleint in variierender Anordnung Holzklötzchen oder Metallteile auf seine Bildflächen. Die Anordnung von Elementen auf der Fläche wird bei manchen Malern — wie etwa bei Bischoffshausen oder Kurt Link — mit größerer Subjektivität gehandhabt. Die Ausstellung zeigte weiter sehr schöne gerissene Papiere von Oskar Holweck, Rasterbilder „Gold auf Seide" von Hajo Bleckert, besonders zu erwähnen jenes, bei dem durch Verschieben der Richtung der gleichartigen Elemente in der großen viereckigen Fläche eine zweite runde Fläche auftaucht, Honeggers Felder aus regelmäßigen Holztäfelchen, Manzonis in gleiche Quadrate genähte weiße Leinwand, Ueckers Nagelbilder, Sellungs kleinteilig vergitterte Fläche mit „Verwitterungsstellen", von Herbert Zangs Bilder, die den Eindruck von Lattenzäunen hervorrufen, von Hermann Bartels monochrome Bilder, auf denen die Farbe den Rändern zu als dicke Ablagerung herausgestrichen ist.

Der Bogen war in der Ausstellung zweifellos sehr weit gespannt, von der – im wörtlichen Sinne – noch nicht ganz verdeckten tachistischen Herkunft bei Arnulf Rainer und Lothar Quinte bis zu größter Gesetzmäßigkeit. Trotzdem war die Zusammenstellung als Dokumentation eines bei aller Verschiedenartigkeit verwandten Bemühens sehr glücklich. Jürgen Morschel

POST SCRIPTUM „NEUE TENDENZEN"

Der Aufsatz „Neue Tendenzen" von Alexander Leisberg in DAS KUNSTWERK Heft 10—11/1961 hatte ein Nachspiel, auf das wir eingehen möchten, indem wir den Einführungsvortrag zur oben besprochenen Ausstellung „Avantgarde 61" veröffentlichen.
Die Redaktion

Man hat noch keinen Namen für die Richtung der jungen Malerei, die sich hier in größerem Umfang und einiger Geschlossenheit vorstellt. Die Entscheidung darüber, ob sie den Purismus bzw. die sogenannte Konkrete Kunst der Zwanzigerjahre dieses Jahrhunderts lediglich fortsetzt oder zu etwas anderem führt, ist noch nicht gefallen. Der italienische Ästhetiker Gillo Dorfles nennt die Vertreter der neuen Richtung die „Neo-Konkreten". Diese Bezeichnung gilt für einen Teil der hier versammelten Künstler. Für alle gilt sie nicht. Etwas ist jedoch allen gemeinsam: ihre Abkehr vom Tachismus, der Fleckenmalerei, gegen die man mit Recht argumentiert hat, daß sie dem Zufall zu großen Spielraum lasse. Von allen wird eine neue Ordnung angestrebt.

Über die neuen Tendenzen brachte DAS KUNSTWERK kürzlich einen Aufsatz. Er hat in der „Deutschen Zeitung" einen heftigen, von einem Kritiker ausgelösten und von zwei ihm befreundeten Künstlern unterstützten Streit erregt. Dabei ging es um die Frage, welcher zu den nach-tachistischen Tendenzen gehörende Maler beanspruchen darf, original zu sein. In einem internen und lokaleren Zusammenhang hat beispielsweise die Frage, ob der junge Maler X oder Y zuerst Raster in seinen Bildern verwendet hat, durchaus seine relative Bedeutung. In größerem historischem Zusammenhang hat sie es nicht.

Zur Geschichte dieser Malerei muß kurz folgendes gesagt werden: Der Grundstein für die meisten Bilder, die Sie hier sehen, wurde in den Zwanziger- und Dreißigerjahren gelegt. Vielleicht machen unsere heutigen Bilder die Grundprobleme deutlicher, die damals bereits in vollem Umfang gestellt worden sind.

Es handelt sich um drei Problemkreise:

1. Um das Monochrome, wobei die besonderen Raum- und Lichtwirkungen einer einzelnen Farbe erprobt werden.
2. Um die Struktur, die Reihung und das Raster als Bildmittel, die der Fläche weder eine rein statische, noch eine rein dynamische, sondern eine ruhig-bewegte stato-dynamische Wirkung geben. Das klassische Kompositionsproblem wird dabei zurückgedrängt.
3. Um das Licht als direktes Gestaltungsmittel einer Kunst der Bewegung. (Aus technischen Gründen tritt dieser Zweig, der außerdem im Zusammenhang einer ganz anders gearteten kinetischen Kunst steht, in dieser Ausstellung nicht auf.)

Wenn man nach der Originalität der jungen Kunst fragt, muß man prüfen, wo zuerst die genannten Prinzipien deutlich werden. Ich nenne hier nur die wichtigsten historischen Punkte.

1. Das Monochrome kommt im Sinne der hier gezeigten Tendenzen erstmals bei Kasimir Malewitsch vor, dem russischen Begründer des Suprematismus. Er malte z. B. ein weißes Quadrat auf weißem Grund. Einer seiner Anhänger, Rodchenko, malte in der Folge eine Serie rein monochromer Bilder.
2. Die Struktur, die Reihung, das Raster werden ungefähr gleichzeitig bei Strzeminsky und Stazewsky sichtbar, den polnischen Anhängern Malewitschs. Ferner bei Henryk Berlewi, der, wie erst jetzt durch die soeben in Berlin gezeigte „Sturm"-Ausstellung bekannt wird, ausgestanzte perforierte Schablonen zum Aufbau seiner Punkthäufungen verwendete. Beim späten Mondrian, nicht zuletzt aber bei Paul Klee spielt das Raster eine große Rolle. Nahezu erschöpfend haben sich mit der Reihung später die Ungarn Vasarély, ein Schüler Moholy-Nagys, und Kemény befaßt, die man als die führenden Vertreter der Rasterkunst bezeichnen muß. Vom unformalistischen sogenannten informellen Stil aus haben schließlich Pollock, Tobey, vor allem aber Fontana die Struktur und Reihung in ihre Bilder eingeführt.
3. Eine Kunst des Lichtes mit Hilfe von Strahlern und Reflektoren wurde in der Bauhaus-Zeit von Naum Gabo, Moholy-Nagy, Ludwig Hirschfeld-Mack und Herbert Bayer entwickelt, später dann von Schöffer fortgeführt. Nicolaus Braun baute 1924/25 bewegliche Reflektoren, die er in einer theoretischen Erörterung „Lichtreliefs" nannte. Näheres darüber bringt die letzte Ausgabe der Zeitschrift „Vernissage".

Man geht also kaum zu weit mit der Behauptung, daß nahezu alles, was Sie hier sehen, im Prinzip schon dagewesen ist. Außerdem muß man daran erinnern, daß der Ausdrucksbereich des dirigierten Lichtes besonders im Barock, neben der Architektur z. B. auch in einer hochentwickelten Feuerwerkskunst, auf die Kurt Leonhard kürzlich hinwies, genutzt wurde. Was Struktur, Reihung und Raster betreffen, so spielen diese Prinzipien in allen Frühformen der Kunst eine elementare Rolle, in den Keilschrifttafeln, im Ornament der Keramik und Architektur, in der die Reihung seit eh und je aus konstruktiver Notwendigkeit zu einem ästhetischen Ausdruck führt. Grötzinger gibt, nebenbei bemerkt, in seinen Untersuchungen zur Kindermalerei die motorisch-haptischen Empfindungsgründe für diese zum Habitus besonders des Kindes gehörenden Ausdrucksformen an. Struktur, Reihung und Raster sind abstrakte Ausdrucksmittel. Da Architektur abstrakt ist, hat sie davon stets Gebrauch gemacht. In den Jahrhunderten gegenständlicher Malerei wurden sie dagegen überdeckt. Mit der gegenstandsfreien Kunst aber treten sie wieder an die Oberfläche, und zwar werden sie anfangs schon, wie unser kurzer Rückblick zeigt, zur vollen Darstellung gebracht. Was wir heute machen, ist im wesentlichen ebenso wenig neu wie der Tachismus, der beim frühen Kandinsky voll entwickelt wurde. Hier, und auf der Gegenseite bei den russischen Konstruktivisten, wurden alle Grundmöglichkeiten abstrakter Gestaltung vorgezeichnet. So ist es ein geschichtsfälschender Aberglaube in ehrgeiziger Selbsttäuschung, wenn heutige Künstler vorgeben, auf ein neues Fundament gestoßen zu sein. Kann man fortgesetzt neue Fundamente legen? Fundamente sind dazu da, daß man auf ihnen etwas baut, nicht um es kurzerhand wieder abzureißen und neu zu beginnen.

Radikalster Ausdruck einer Negationstendenz in der heutigen Kunst ist jene New Yorker und Pariser Richtung, die man „Neuen Realismus" nennt. Irgendwelche gefundenen Gegenstände werden dabei aus ihrem Objektzusammenhang genommen, isoliert angehäuft oder vermischt und zu Kunstwerken aufgewertet. Dahinter steht ein vielleicht interessanter gesellschaftskritischer Impuls, der aber einer Verlegenheit gegenüber dem Phänomen Kunst gleichkommt, mit der man im Grunde nichts anzufangen weiß. Dennoch will man um jeden Preis neuartig sein, was aber entscheidend nicht gelingt. Denn auch das „Objet trouvé" ist in den zwanziger Jahren erfunden worden.

Wir stehen somit an einem Punkt, an dem sich das Prinzip der Neuerung als weitgehend illusorisch erweist. Der Künstler ist dadurch gezwungen, sich auf den Kern seiner Arbeit zu besinnen. Dieser liegt nicht in einer permanenten Revolution, Originalitätshascherei und in einem Neuheitsfetischismus, sondern in einem konstruktiven Auf- und Ausbau, bei dem es letzten Endes um Intensität und Gründlichkeit der Durchführung geht.

Viele von uns zeigen eine solche Gründlichkeit. Wenn wir nicht in der Spezialisierung eines neuen Purismus und Ästhetizismus erstarren, ist eine Weiterarbeit in Richtung einer umfassenderen Anschauung möglich, die der Tachismus verwehrte. Führte der Tachismus zur Zerstreuung, die von einer neuen analytischen Arbeit abgelöst worden ist, so käme es nun darauf an, daß die abstrakte Kunst zu einer Synthese ihrer grundlegenden Prinzipien gelangt. Eine Synthese dieser Grundprinzipien wäre die Verbindung von Linie, Fläche, Raum, Struktur, Form, Nichtform, Farbe, Monochrom und Polychrom, Statik und Dynamik, Impuls und Kalkül zu einem kontinuierlichen Bildganzen. In der informellen Malerei waren alle diese Mittel durch emotional-expressive Zeichen in ihrer Einheit gefährdet. Dagegen hält sich die Malerei dieser Ausstellung frei von Zeichen und Symbolen. Sie ist nicht so sehr an einem subjektiven Persönlichkeitsausdruck als an einem objektiven Bildbau interessiert. Ihre Gefahr ist ein neuer rationaler Doktrinarismus der Isolation. Wenn es ihr dagegen gelingt, die bildnerischen Einzelprobleme, die sie klar erfaßt hat, zu einem schwebenden Ganzen zusammenzuführen, wird sie nicht in ihren Mitteln, Grundlagen und Detailproblemen, aber in ihrer komplexen Haltung neu sein.

Klaus Jürgen-Fischer

KUNSTEREIGNISSE IN DER SCHWEIZ

Das Jahr 1961 hat für die Kunstchronik der Schweiz einige überraschende Neuentdeckungen gebracht. Dreimal haben Ausstellungen in bisher dunkel gebliebene Bereiche des modernen Stilwandels blitzartig hineingeleuchtet.

Die erste dieser Entdeckungen, Louis Soutter, ging von Lausanne aus. Das dortige Kunstmuseum überraschte im Frühjahr mit der Ausstellung eines lange unbekannt gebliebenen, zum mindesten in den Ansätzen genialen Zeichners, der mitunter auch zum Pinsel griff. Le Corbusier (ein entfernter Verwandter dieses Unbekannten) hatte bereits 1936 auf Louis Soutter aufmerksam gemacht. Anschließend setzte sich auch Auberjonois für ihn ein, was schließlich Ernest Manganel bewog, eine große Ausstellung durchzuführen. Gleichzeitig erschien bei Mermod (Lausanne) ein großformatiger Bildband. Das kleine Kunstmuseum in Aarau übernahm im Sommer diese seltsame Bilderschau, die inzwischen nach Düsseldorf gewandert ist.

Soutters Lebensweg (1871–1949) führte vom Hellen immer mehr ins Dunkle: Sprößling einer Apothekerfamilie, glückliche Kindheit am Genfer See, Wechsel vom Architekturstudium zur Musik, Aufenthalte in Brüssel und Paris mit ersten Malstudien, Heirat nach Amerika mit Professur für Musik und Zeichnen, Typhus und Zerbrechen der Ehe, 1905 Rückkehr in die Schweiz und sozialer Abstieg zum Caféhausmusiker und Landarbeiter, von 1926 an Aufenthalt in einem Altersheim in abgelegenem Juradorf. Als man ihm dort auch sein Liebstes, seine Geige, wegnahm, damit er die Heiminsassen nicht störe, begann er karierte Seiten billiger Schulhefte mit leidenschaftlich hingeworfenen Zeichnungen zu bedecken, die er manchmal mit kurzen Inschriften versah wie: „Grenzenloses Heiligtum", „Der letzte Schimmer vor den Leidenschaften", „Die protestantische Kirche mit großem Säulenportal auf den Hölleneingang weisend".

Was Soutter in seinem einsamen Dasein künstlerisch herausstellt, sind Stationen eines inneren Passionsweges. In einem Brief hat er dies selbst angedeutet: „Mes dessins n'ont aucune prétention, sauf celle d'être uniques et d'idée imprégnée de douleur". Sein Stift gehorcht allen Regungen eines tief getroffenen und leidenschaftlich aufgewühlten Innern. Getragen von seismographischer Empfänglichkeit, stehen ihm fast sämtliche Stilarten der Moderne zur Verfügung: impressionistische Zartheit und Atmosphäre, expressionistische Dämonie und surrealistische Phantastik, geometrische Abstraktion und architektonischer Bau. Er kopiert und variiert Altitaliener (mitunter auch Rembrandt) wie einer, der sich ihnen ebenbürtig fühlt. In dieser Vielfalt der zeichnerischen Sprache ist er Klee verwandt. Aus dem Passionsweg seiner Kunst wird zuletzt immer mehr eine Hadesfahrt. Die Sprache der Schatten wächst ins Monumentale. Als dem alternden Mann die Augen zu versagen begannen, malte er, als ein dionysisch und zugleich dämonisch Ergriffener mit den Fingern anonyme Schattengestalten, die zwischen Tod und Leben zu wandeln scheinen. Soutters ans Pathologische grenzendes Werk vermag die Gegenwart vor allem darum so stark zu berühren, weil in ihm die oft in Extreme ausschlagende Gestaltungsintensität der Moderne rückhaltlos, doch standhaft durchlitten, zum Ausdruck gelangt.

Die zweite Überraschung brachte im September eine Plastikausstellung des Zürcher Kunsthauses, die Ernst Gubler, dem jüngst verstorbenen Bruder des Malers Max Gubler gewidmet war. Daß Ernst Gubler (1895–1958) neben seiner, die Schüler meist faszinierenden Lehrtätigkeit an der Zürcher Kunstgewerbeschule auch als Bildhauer arbeitete, wußten selbst Eingeweihte nur aus seltenen Werkstattbesuchen. Auch ihnen konnte der gebürtige Zürcher sein Werk oft jahrelang völlig vorenthalten. Was nun aus dem Nachlaß sichtbar wird, hat das Bild der schweizerischen Plastik in einigen Punkten wesentlich verändert.

Anfang der Zwanzigerjahre stand Gubler unter dem Einfluß Lehmbrucks und des Expressionismus, später stärker unter demjenigen Maillols und Renoirs. Er liebte es außerdem, zeichnerische Figurenmotive seines Bruders in Reliefs umzusetzen. Den Weg zur Abstraktion hat er als abwegig gemieden oder sogar leidenschaftlich bekämpft. Die Gefahr war nahe, wie andere begabte schweizerische Plastiker seiner Generation, ein klassizistischer Epigone zu werden. Eine expressive Intensität blieb aber im Untergrund lebendig. Aus einer inneren Krise heraus brechen dann nach dem letzten Weltkrieg in trotziger Selbstbehauptung zurückgehaltene Kräfte in Form bedrohlicher Ballungen und vehementer Aktionen fast jäh hervor. In Reliefs wird der zur Verfügung stehende Raum durch Gestalten, die ins Riesenhafte wachsen, fast gesprengt. In seinem Spätwerk entsteht ein von dämonischen Kräften erfülltes Geschlecht athletischer Männer und Mannweiber. Die Wucht dieser Gestalten reicht oft ans Gewalttätige, läßt aber auch erkennen, daß sie aus echtem und leidvollem Konflikt entstanden sind. „Weshalb malt ein Maler, weshalb werkt ein Bildhauer?" fragt der Künstler selbst, und er antwortet überraschenderweise: „Um nicht verrückt zu werden – um sich der Inexistenz zu entziehen". Kein Plastiker hat vor Alberto Giacometti und Germaine Richier in der Schweiz je aus so elementaren Anschluß an den Umbruch unserer Zeitenwende zu gestalten versucht. Ernst Gublers Freundeskreis, zu dem auch Gotthard Jedlicka gehört, sieht in ihm sogar eine künstlerische Potenz europäischen Ausmaßes. Im Ausstellungskatalog, der sein ganzes plastisches Oeuvre zur Abbildung bringt, wird außerdem auf ein noch nicht gezeigtes, anscheinend ebenfalls bedeutungsvolles malerisches Lebenswerk hingewiesen. Auch in seiner letzten und kraftvollsten Schaffensphase ist unseres Erachtens aber keine einheitlich gereifte Formbewältigung und kein eigener tragfähiger Stil zur Reife gelangt.

Der Dritte unter den „Neuentdeckten", der aus einem Pfarrhaus der Bodenseegegend stammende Hans Brühlmann (1878–1911) hat als einer der ersten Schweizer während zweier Aufenthalte in Paris Anregungen von Cézanne eigenständig verarbeitet. Kurz zuvor war er (1906) Hölzels Schüler geworden und hatte sich in Stuttgart angesiedelt. Von einer Geisteskrankheit bedroht, standen ihm nur wenige Jahre intensiver Arbeit zur Verfügung. Als 33jähriger ging er bereits 1911 aus dem Leben. In dieser kurzen Zeit entstand ein erstaunlich vielseitiges Werk, das im September anläßlich der 50jährigen Wiederkehr seines Todestages in seiner thurgauischen Heimat (Frauenfeld) repräsentativ gezeigt wurde. Gleichzeitig war Brühlmann mit starken Akzenten in der Stuttgarter Ausstellung „Hölzel und sein Kreis" vertreten.

Von seinen Zeitgenossen, auch von Hodler, wurde er vor allem als Monumentalmaler geschätzt (Wandbilder von Pfullingen, Aufträge für die Erlöserkirche in Stuttgart und das Kunsthaus Zürich). Stilistisch hat er sich darin vom Bildstil Giottos oder Marées nur ansatzweise gelöst. Nach der Begegnung mit Cézannes Kunst entstand zunächst eine Reihe gelockerter und farbig warmer Bilder in Öl (vor allem Bildnisse). Zu einer noch stärkeren Selbstbefreiung kam er bald darauf in seinem zeichnerischen Werk, allerdings erst, nachdem die Geisteskrankheit den Gebrauch der rechten Hand meist unmöglich gemacht hatte und Brühlmann darum zu linkshändigem Skizzieren mit dem Bleistift übergegangen war. Nun wird das ihn beengende Hölzelschema weitgehend gesprengt, jedoch fast nur in den Landschaften, nur selten in den Figurenzeichnungen. Eine vorher zurückgedrängte Dynamik bricht künstlerisch lebendig durch. Die strukturell verdichtetsten Blätter entstanden im St. Gallischen Bergdorf Vättis, wo Brühlmann, aus Anstalten entlassen und von seiner ihn betreuenden Gattin begleitet, eine letzte Erholung suchte. Er skizzierte einsame und steile, zuweilen gitterartig verstrebte Berghänge, die Kirchner und Auberjonois vorwegzunehmen scheinen. Seit den großen Zeichnern der reformatorischen Zeit sind in der Schweiz während Jahrhunderten keine zeichnerischen Bekenntnisse ähnlicher Intensität vorgelegt worden. Dieses zeichnerische Oeuvre gelangte eben, eingeleitet von Rudolf Frauenfelder, im Artemis-Verlag großformatig zur Publikation. Auch Brühlmanns Lebenswerk entstand, gleich demjenigen Soutters und Gublers, aus der inneren Bedrohung unserer Zeit heraus.

Wie im europäischen Raum, so liegt auch in der Schweiz die Malerei im Vergleich zur Plastik in Führung. In unserem Jahrhundert ist ein Klee der Bildhauerei nicht in Erscheinung getreten. Neuerdings beginnt nun aber die Plastik mächtig aufzuholen. Für schweizerische Verhältnisse repräsentativ ist in dieser Hinsicht Alberto Giacometti, der im Alter nur sechs Jahre hinter Ernst Gubler zurücksteht. Ihm gelang in den dreißiger Jahren ein erster gestaltungskräftiger Vorstoß in Neuland. Von der Provençalin Germaine Richier, die eine zeitlang am Genfer See arbeitete, gingen etwas später weitere Impulse für eine stilistische Neubildung aus. Die künstlerische Entfaltung beider erfolgte im wesentlichen in Paris, so daß die von ihnen ausgehende Ausstrahlung die jüngere Generation der Schweizer Plastiker nur indirekt erreichen konnte. Von diesen wurde die stilistische Umwälzung lange nur zögernd aufgenommen.

Hans Brühlmann, um 1910/11

Kennzeichnend hierfür ist die künstlerische Entwicklung Hans Aeschbachers, von dem die Kunsthalle Bern diesen Herbst eine umfassende Ausstellung von Steinplastiken zeigte. Dieser kontemplativ eingestellte Plastiker hat sich erst relativ spät und dann weder unruhig experimentierend noch gar explosiv der Abstraktion zugewendet. Die Stilwandlung wird zwar früh spürbar, doch lange zurückgehalten. Erste Plastiken entstanden aus einer nach jeder Richtung gesicherten Einheit von Stein und Figur. Diese allgegenwärtige Geborgenheit geht bei Aeschbacher nie ganz verloren. In unserer weitgehend zwiespältigen Zeit kann aber ein Schöpfen aus instiktgesicherten Quellen bei keinem Künstler lange währen. Was eine glückliche Veranlagung darbietet, muß an das spannungsreich fluktuierende Kraftfeld der Gegenwart angeschlossen werden. Dies geschieht bei Aeschbacher zunächst in der Form eines Verpuppungsprozesses, eines Zurückziehens der Formkräfte nach innen. Mehr und mehr versickern oder versinken die dem Auge zugänglichen Formen der menschlichen Gestalt. Nach 1950 kommt es dann zu einer völligen Ablösung von der naturalistischen Figur und damit zu einem abstrakten Komponieren. Nach Assimilierung der veränderten Darstellungsmittel erlangt er eine umfassende Gestaltungsfreiheit. Es entstehen schlanke und hohe Stelen, die aus schmalen, diagonal steil geschnittenen Bahnen gebaut sind. Ihre fast vertikale Linienführung wird direkt auf den Zenit bezogen.

Im September legte der 40jährige Winterthurer Robert Lienhard in der Galerie Läubli (Zürich) eine überzeugende Werkgruppe von Bronzeplastiken vor. Zu einem individuell gereiften abstrakten Stil kam er auf umgekehrtem Wege wie Aeschbacher, in schweifender Unruhe in verschiedenen Materialien experimentierend und heterogene Einflüsse verarbeitend. Nun hat er sich in einem vollplastischen Werkstil aus seiner eigenen Mitte heraus aufgefangen. Bei aller Zurückhaltung arbeitet Lienhard sichtlich auf Neueroberung menschlicher Maße hin. Die abstrakte Gestaltwerdung folgt sowohl Gesetzen der Kristallisierung wie des organischen Wachstums. Manche seiner Plastiken sind drehbar. Jede Ansicht besitzt ihre eigene gesetzmäßige Gliederung, ihre veränderte Silhouette und Tiefenwirkung, neue Maße in den Senkrechten und Waagrechten, neue Intensitäten des Anschwellens und Sichzurückziehens. Dazu kommen stets neue Varianten der Krümmung, Streckung und Neigung der Flächen. Alle diese Formelemente sind auf ein Kernvolumen bezogen.

Auf Grund von Ausstellungen kleinerer Werkgruppen sind in den letzten Monaten einige jüngere Begabungen in Erscheinung getreten, in erster Linie zwei Eisenplastiker. Oscar Wiggli (Galerie Palette, Zürich) entwickelte die bereits international beachtete Gestaltungsart von Robert Müller weiter in der Richtung der Sensibilisierung des Materials und einer mehrschichtig angelegten Zentrierung. Bernhard Luginbühl (Galerie Renée Ziegler, Zürich) geht dazu über, den großdimensionierten Stil der amerikanischen Malerei in vital straffer Form auf Eisen zu übertragen. Auf der großen „Nationalen" in Bern erwies sich die Plastik der Malerei zum mindesten ebenbürtig, sowohl auf dem figürlichen Sektor (Max Weiß), als auch im abstrakten Stil (Arnold Zürcher, Erwin Rehmann). Kunsterscheinungen, die im Blickfeld eines kleinen Landes wie die Schweiz ins Gewicht fallen, können wesentlich an Bedeutung verlieren, wenn sie mit internationalem Maßstab gemessen werden. Zur Vergegenwärtigung des künstlerischen Prozesses auf höherer Ebene brachten die letzten Monate einige Ausstellungen ersten Ranges. Dazu gehörten vor allem zwei Ausstellungen des Zürcher Kunsthauses, die „Meisterwerke des deutschen Expressionismus" im Mai und „Henri Laurens" im Juli. Die von Stuttgart kommenden Expressionisten mit Kirchner an der Spitze haben in der Schweiz zum ersten Mal voll überzeugt, vielleicht weil sie als Privatsammlung nicht programmatisch aufgezogen waren, sondern rein künstlerisch aufgenommen werden konnten. Noch nachhaltiger hat die an plastischem Urgefühl mit nichts zu vergleichende Kunst von Henri Laurens gewirkt. Soulages, der vorher in einer Einzelausstellung zu sehen war, vermochte trotz der stark spezialisierten Formgebung dank seiner ebenfalls ans Urweltliche angeschlossenen Dunkelmalerei einem Vergleich mit seinem Landsmann weitgehend standzuhalten. Die Kunsthalle Bern hat mit Nicholson (zur Hauptsache von der Galerie Lienhard, Zürich, übernommen), einen weiteren starken Akzent gesetzt. Der Galerie Beyeler (Basel) ist es gelungen, mit einer Tobey-Ausstellung Interesse in Kreisen zu wecken, denen die abstrakte Kunst bisher wenig zugänglich war. Die gleiche Galerie vermittelte zusätzliche Einblicke in die Entstehung der modernen Kunst durch eine Ausstellung der beiden Russen Nathalie Gontcharova und Michel Larionov. Aus der russischen Folklore schöpfend, schlugen diese schon um 1904–08 Töne an, wie man ihnen einige Jahre später bei Chagall begegnete, um dann gleichzeitig mit dem Kubismus einen abstrakten „Rayonnismus" zu begründen. Die Tate-Galerie wird im Winter eine größere Ausstellung von ihnen zeigen.

Hugo Debrunner

MUNCHNER KUNSTBRIEF

Rechtzeitig über die Ereignisse der zweiten Sommerhälfte zu berichten, gelang diesmal nicht. Im Rückblick kann nun nicht mehr alles, u. a. die „Große Münchner", ausführlich gewürdigt werden. So sehr diese Gesamtschau dreier Künstlerbünde durch ihre jährliche Wiederkehr auch gefährdet sein mag, sie bleibt, vor allem für den Nicht-Münchner und erst recht für den Ausländer das große Orientierungsfeld. Allzu scharfzüngigen Kritikern muß immer wieder entgegengehalten werden, daß vergleichbare Veranstaltungen im Ausland unerfreulicher sind, weil man sich dort häufig unter das Niveau des Mittelmaßes begibt, und allerlei Rücksichten (nicht zuletzt auch politischer Art) selbst dem Kitsch dort eine Chance bieten. Diesmal rächte sich spürbar, daß man es seinerzeit versäumte, die Abstrakten in einer eigenen Gruppe zusammenzufassen. Gerade die Arrivierten unter diesen lehnen es inzwischen ab, ihre Bilder einer Jury zu unterbreiten, in der sich eine Mehrheit von gegenständlichen Malern befindet. Da aber das Fehlen so vieler Abstrakter anscheinend als peinlich empfunden wurde, forderte die Neue Gruppe im letzten Moment noch junge Monochrome und Neopuristen auf (teilweise außerhalb des Katalogs), die zum ersten Mal auf diesem Forum erschienen. Den Vorwurf, die eigenen Mitglieder stets in den Vordergrund zu stellen, können die einzelnen Gruppen durchaus widerlegen. Sie haben eine Menge Gäste in ihren Reihen. Wichtig erscheint jedoch, daß diese zu Mitgliedern aufrücken und damit Stimmrecht erlangen. Man scheint sich aber vor allzu durchgreifender Verjüngung etwas zu fürchten, so daß (wie eh und je bei Künstlerbünden) am Horizont eine Sezession droht, vielleicht eher aus den Reihen der sogenannten „Neorealisten", die zum Sammeln blasen möchten.

In München gibt es viel Spielraum für Vertreter der angestammten Tradition. Sie haben ihren Hort z. T. in der Akademie, ihren Rückhalt beim Kunstverein und ihre Auftraggeber bei Kirche, Staat und Wirtschaft. Der Kunstverein zeigte eine große Schau „Zur Entwicklung der Münchner Bildhauerei", darin anschaulich wurde, daß am roten Faden der Überlieferung (von Hildebrand bis Hiller) erfolgreich weitergesponnen wird, solange es keiner wirklich überragenden Begabung gelingt, ihn zu durchschneiden. Nicht einmal Fritz König war hier vertreten, geschweige denn andere junge Talente, die noch energischer aus jener Tradition ausscheren. Die öffentlichen Aufträge verbleiben in diesem Rahmen (man sehe sich die vielen neuen Münchner Brunnen an).

Einen Streit dagegen gab es, als der Nicht-Akademiker Alexander Fischer den Auftrag zu einem Kreittmayr-Denkmal erhielt. Nachdem sich die Widersacher dieses kraftvollen Werkes (bei dem sich Fischer vielleicht etwas an Rodins Balzac inspirierte) zurückgezogen hatten, stellte sich heraus, daß die Person dieses kurbayrischen Kanzlers aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für heutige Begriffe nicht mehr denkmalswürdig ist....

Zum Thema „Tradition" gehört auch die Ausmalung der nördlichen Hofgartenarkaden durch Richard Seewald. Hier sollte einst Rottmann einen Zyklus griechischer Landschaften malen, der aber im Fresco dann nicht verwirklicht wurde. Seewald hat nun diese Aufgabe erfüllen dürfen und tat dies im Stile einer dekorativ-gefälligen Prospektmalerei....

Traditionalismus war weiterhin am Werke, als es dem Künstlerhausverein nach nunmehr 17 Jahren gelang, den alten Bau Gabriel von Seidls am Lenbachplatz wieder aufzubauen. Was Lenbach und Seidl erstellten, war schon 1896 nicht mehr auf der Höhe der Zeit. Man setzte dem bombastischen Neubarock Wilhelms II. ein bodenständig-bayrisches entgegen, das sich mit seiner Giebelarchitektur ein wenig an die Michaelskirche anschloß. Dieses Äußere hat man nun nocheinmal nachgebildet, während man im Innern auf eine Reproduktion jenes reichen, zierlichen Prunkes verzichtete, aber in „vereinfachter Form" dennoch an ihn erinnern zu müssen glaubt. Dabei kommt dann ein abgekühlter Historismus zustande mit einigen modernen Zugeständnissen, darin sich nun heutige Künstler, aber auch der Export-Club, der Lions-Club und ähnliche repräsentative Vereinigungen wohlfühlen sollen.

Einen Trakt des Binnenhofes nimmt eine geräumige Kunsthandlung ein. Ihr Inhaber Rolf Becker ist ein unabhängiger Mann, aus Passion der Gegenwartskunst zugetan, dem es wohl gelingen wird, sich aus der offiziellen Aura herauszuhalten. Seine Zukunftspläne zielen jedenfalls weit über München hinaus, eine große Mathieu-Ausstellung z. B. versprechend. Für seine erste Darbietung wählte er zwei Münchner, den Maler Ernst Wild und den Bildhauer Kurt Mergenthal. Letzterer ist bis jetzt ein unverkennbares Kind der Akademie, mit Hiller- und Stadlerzügen. Eine Stierkampfszene, eine Taubengruppe sind von sympathischer Schlichtheit, ohne Originalitätssucht, aber auch noch ohne ausgeprägte Individualität. Bei den großformigen Spachtelbildern von Ernst Wild besticht eine klar geschichtete Komposition, die wieder Himmel und Erde und einen Horizont zuläßt. Man fühlt sich etwas an de Stael erinnert, bei dem ein ursprünglich abstraktes Farbgemäuer ins Gegenständliche zurückkippte. E. Wild geht im Realitätsbezug noch weiter. Himmel, Land und Meer sind durch ihre Farbe als solche gekennzeichnet, während die Farbblöcke, die sich vertikal versammeln, nur zum Teil an Wirklichkeitsobjekte erinnern. In den Stilleben läßt dieser Maler die Farbsegmente gleich von der unteren Bildkante aufsteigen, so daß sie in einem einheitlichen Farbgrund schweben. Der Eindruck der oft großformatigen Bilder ist kraftvoll und harmonisch, getragen von einem sicheren Gefühl für das Gewicht der Farbwerte, wobei alle lastenden Farben (z. B. große Schwarzblöcke) von lichten Farben aufgefangen und durch ein sammelndes Rot nach oben gehoben werden.

Von einer weiteren Galeriegründung ist noch kurz zu berichten. Der Innenarchitekt H. J. Ziersch, der durch sein Möbelhaus „form im raum" als einer der ersten modernes Wohnen in Deutschland nach dem Kriege propagierte, und dem es zu verdanken ist, daß gute Möbel aus allen Kulturstaaten über „interform" ausgetauscht werden können, begann moderne Kunst zu sammeln. Er kaufte auf Auktionen Graphik aus dem „Brücke"- und „Blauen Reiter"-Kreis, dazu Blätter und Bilder der internationalen Elite von Utrillo über Picasso bis zu Wols. Auf dieser kostspieligen Grundlage basiert die moderne Abteilung, in der Bilder junger, gegenständlich arbeitender Franzosen und Kostproben jüngerer deutscher Graphiker versammelt sind. Die französischen Bilder stammen aus der Ausstellung des Musée d'Art Moderne „Maler unter Vierzig". Man kann hierzu noch kaum Urteile abgeben, denn von einzelnen, die interessieren, wird zu wenig sichtbar. Aber die Tendenz „zurück zum Gegenstand" müßte, falls sie zum Programm erhoben werden sollte, sich einer überzeugenderen Auswahl befleißigen.

Keine dieser beiden Neugründungen scheint indessen gewillt, jener Avantgarde, die sich bisher in der Stuttgarter Hausbücherei oder in der Kellergalerie „Nota" zeigen konnte, eine Heimstatt zu bieten. Das letzte, was man in dem lichten Raum der Hausbücherei zu sehen bekam, waren reizvolle Gouachen von Schwarzmann, einem Maler aus den Reihen der „Naturdrucker", der mit einer bestimmten, technischen Manipulation naturverwandte Wirkungen poetischer Art erzielt. Nach Schließung dieser beiden Amateurgalerien ist der Münchner Nachwuchs zur Zeit nur noch bei den „Freunden junger Kunst" vertreten, die aber nur einmal im Jahr Gelegenheit haben, ihre Schützlinge in einer Ausstellung zu präsentieren. Im Sommer gab es in den Räumen der städtischen Galerie einen von den „Freunden" veranstalteten Wettbewerb Münchner Künstler, aus dem Baumgärtl, Schwarzmann, Martin und Anja Decker als Preisträger hervorgingen. Das „beliebteste Bild" (laut Votum der Mitglieder) stammte von dem begabten Walter Raum.

In einer Ausstellung der Staatsbauschule, zu der sich 16 malende Frauen zusammengetan hatten, bestätigte sich erneut, daß Irma Hünerfauth und Anja Decker auch in einem überregionalen Rahmen bestehen können.

Über die soeben eröffnete grandiose Toulouse-Lautrec-Schau im Haus der Kunst, die große Plastik-Ausstellung „Nigeria" in der Städtischen Galerie und Unternehmungen der anderen Münchner Privat-Galerien sei das nächste Mal im Zusammenhang berichtet.

Juliane Roh

HÖLZEL UND SEINE KREISE

Zu dem neuen Kunstgebäude am Schloßplatz kann man die Stuttgarter nur beglückwünschen. Professor Wilhelm hat in seiner Fortsetzung des Wiederaufbaus von Bonatz einen weiten Oberlichtraum auf quadratischem Grundriß gebaut, der von dreiviertelhohen, beweglichen Stellwänden nur locker gegliedert wird. So entsteht ein Eindruck wie in einem Stilgarten des Barock: zugleich die Weite der Achsendurchblicke unter der allseitig offenen Oberlichtdecke und die Intimität der von den Stellwänden wie von geschnittenen Hecken umhegten Kompartimente. Allerdings wäre es gerade dieser Ausstellung, mit der das Gebäude eingeweiht wird, besser bekommen, wenn die offenen Durchblicke weniger als die umhegten Abteilungen betont worden wären. So angenehm der architektonische Eindruck ist, so verwirrend wirkt die labyrinthische Zusammenhanglosigkeit all der Bilder, die man mit jedem Blick gleichzeitig wahrnimmt. Die Möglichkeit der Akzentsetzung durch weithin sichtbare Blickpunkte ist leider nicht immer glücklich genützt; nur wenige der großformatigen Bilder haben die innere Qualifikation zu einer beherrschenden Hängung, und sie herrschen über allzu ungleichartige Untertanen.

Denn wer es noch nicht wußte, der hat es hier drastisch vor Augen gestellt bekommen: es gibt keine Hölzel-Schule im Sinne eines irgendwie optisch greifbaren Zusammenhaltes; es gibt keinen gemeinsamen Nenner für diese Fülle divergierender Tendenzen, die der Toleranz des Lehrers Ehre machen, hier aber ziemlich willkürlich und kaum gegliedert, ja bisweilen brutal nebeneinander aufgebaut sind. Der Katalog, der übrigens die Ausstellung an Unübersichtlichkeit noch weit übertrifft, zählt nicht weniger als siebenunddreißig Maler und Malerinnen auf, deren Namen zum Teil sogar in Stuttgart selbst schon vergessen sind. Was alle diese kunsthistorisch mehr oder weniger interessanten Leute aus vieler Herren Ländern vereint, ist etwas recht Zufälliges: nämlich daß jeder von ihnen zwischen 1905 und 1935 irgendwann einmal für kürzere oder längere Zeit irgendeine per-

sönliche Berührung mit Hölzel, dem Künstler, oder Hölzel, dem Professor, gehabt hat. Das Prädikat „modern" verdienen (im Sinne von „Stil des zwanzigsten Jahrhunderts") seit 1905 gewisse Bilder des Meisters selbst, seit 1915 frühestens die Werke von Schlemmer und Baumeister; aber was kann altmodischer, überholter, historischer im schlimmsten Sinne sein als fast alle Arbeiten fast aller Hölzelschüler vor 1914 und nicht weniger anderer bis in unsere Gegenwart hinein? Vor dem ersten Weltkrieg scheint Hölzel absolut der einzige Maler von „moderner" Gesinnung in Stuttgart gewesen zu sein; es ist ihm nicht gelungen, diese Gesinnung damals auf irgendeinen seiner Schüler zu übertragen, vielleicht ausgenommen den einen Meyer-Amden, der Stuttgart so bald den Rücken kehrte. Von einer Vergleichbarkeit der Hölzelschule zwischen 1905 und 1914 mit der Dresdner „Brücke" oder dem Münchner „Blauen Reiter" kann keine Rede sein. Verblüffend ist allerdings die stilistische Gleichförmigkeit, die zwischen den beiden Daten der Pfullinger Hallen (1906/7) und der Kölner Werkbundbilder (1914) unter den einzelnen Hölzelschülern herrschte. Aber dieser Kollektivstil ist völlig verschieden, ja gegensätzlich zu dem, was zu gleicher Zeit im Schaffen Hölzels vor sich geht. Die geometrischen Grundsätze des Bildgerüsts hätte man schließlich auch woanders lernen können. Vorherrschend ist vielmehr eine uns heute äußerst peinlich berührende Mischung von Jugendstil, Nachimpressionismus und Frühexpressionismus, von Hodler, Hofmann, Giotto und Marées, gekreuzt mit Thoma und späterhin mit Cézanne und Matisse. In jenen Jahren waren die Schüler zweifellos die Alten, Hölzel allein der Junge; Pellegrini, Brühlmann und ihre Freunde repräsentierten genau die Tradition der poetischen Stilisierung, der literarischen Ausdrucksgeste, der sentimentalen Rhetorik, die gerade Hölzel überwunden hat. Überwunden: seit 1905 bereits, wenn man den Datierungen Glauben schenken will, also seit der „Komposition in Rot" und dem großen Dachauer Baum. Bei Hölzel sind die Figuren niemals Akteure, sondern Farbflecken, Farbformen, Farbformgruppierungen. Die Schüler wirken dagegen durchweg akademisch, besonders mit den anspruchsvollen Großformaten. Ich möchte mich hier auf das wenige Positive beschränken und bei Brühlmann vor allem auf drei Kleinformate hinweisen, die ihn als den sensiblen Maler zeigen, der er war: das „Stehende Paar" (auch „Adam und Eva" genannt), das ebenso wie das „Mädchen mit dem Tulpenstock" deutlich von Hans von Marées herkommt; vor allem aber Nr. 63, der kleine „Akt mit gesenktem Kopf", der sich neben dem besten Bonnard halten könnte. Unmittelbar mit den gleichzeitigen Bildern Hölzels vergleichbar ist eigentlich von allen Bildern Brühlmanns einzig die „Frau in Gelb", eine Tonalität, deren Milde allerdings des Hinweises auf den Einfluß Cézanne kaum bedarf. Das Stilleben mit Äpfeln und Birnen" aus dem gleichen Jahre 1909 weist viel eindeutiger auf den Meister von Aix; allerdings sieht es mehr aus wie die an Cézanne geschulten Frühwerke Gauguins — es bringt die Umrisse allzu hart heraus. Ebenfalls an Gaugin erinnern die besten und relativ „modernsten" Bilder von Pellegrini (um 1910!). Das interessanteste oder richtiger das am wenigsten langweilige ist noch das Selbstbildnis mit Augenschirm und gelber Krawatte.

Der weitaus Stärkste dieses Vorkriegskreises war Hermann Stenner, der dreiundzwanzigjährig in Rußland fiel. Die manieristische Stilisierung, die ihn mit den Mitschülern verbindet, öffnet sich manchmal zu einem echten lyrischen Expressionismus; wenn auch so herrliche Bilder wie der „weiße Knabe" vereinzelt bleiben, hat es doch nie in der Malerei eine reinere Parallele zu der Poesie Trakls gegeben als dieses Werk aus dem Juni 1914. Neben dem nächtlichen Helldunkel des „weißen Knaben" stehen starkfarbige Kontrastkompositionen, am ausgewogensten in dem an E. L. Kirchner erinnernden Interieur mit Dame und Masken. Hölzel in der warmen Tonalität am nächsten ist der Wandbildentwurf „Die Enthauptung der Hl. Ursula", der allerdings unter der Oberleitung des Meisters für den Kollektivauftrag der Kölner Werkbundausstellung (zusammen mit Schlemmer und Baumeister) geschaffen wurde; die Farbwerte wurden, wie acht Jahre früher bei den Pfullinger Hallen, von Hölzel selbst angegeben.

Mit den Namen Baumeister und Schlemmer treten wir schon in einen zweiten Kreis ein, der sich aus dem ersten herausentwickelt hat.

Hier muß ein Wort über die merkwürdige Vieldeutigkeit des Ausstellungstitels gesagt werden: „Hölzel und sein Kreis". Hölzel ist ja in seinen Bildkompositionen ganz ausgesprochen der Maler des Kreises, etwa wie Mondrian der Maler des Rechtecks war. Aber wie die Rechtecke Mondrians eigentlich Kreuze sind, so sind die Kreisformen Hölzels eigentlich Rosen, Himmelsrosen der Anbetung, die sich ins Unendliche entfalten, wenn sie sich auch gleichzeitig um eine Mitte zu schließen scheinen. „Kreis aus Kreis" ist sein Prinzip. Und so gab es auch um den Lehrer Hölzel nicht einen geschlossenen Kreis, der nach außen irgendwie abgrenzbar wäre, wohl aber eine ganze Anzahl immer weiter in den offenen Raum hinauswachsender Kreise. Soviel ist richtig: Hölzel wirkte in Stuttgart wie ein Kiesel, der in ein stagnierendes Wasser geschleudert wird. Die Kreise, die sich um ihn bildeten, hatten die charakteristische Eigenschaft, daß sie von ihm fortstrebten, immer weiter, je größer sie sich im Raume entfalteten.

Im großen und groben gesehen, lassen sich auf dieser Ausstellung mindestens drei deutlich getrennte Gruppen von Hölzel-Schülern unterscheiden. Erstens die zwischen den Pfullinger Hallen und den Kölner Werkbundbildern um eine nachimpressionistische Monumentalmalerei bemühten jungen Leute, zu denen auch Schlemmer und Baumeister mit ihren Frühbildern gehörten. Zweitens die drei großen Selbständigen, die nicht nur eigene Wege suchten, sondern sie auch fanden, Meyer-Amden während des ersten Krieges, Schlemmer und Baumeister unmittelbar nach Kriegsende. Drittens die posthumen Fortsetzer und eigentlichen geistigen Erben des Meisters, unter denen die bedeutendsten Ida Kerkovius, Johannes Itten und Max Ackermann sind, und die nun allerdings eine deutlich erkennbare Hölzel-Tradition bilden, aber merkwürdigerweise erst lange nach dem Tode Hölzels, ja eigentlich erst nach dem zweiten Weltkrieg allmählich ins allgemeine Bewußtsein tretend. Ida Kerkovius malte, wie man konstatieren kann, zwischen den Kriegen eher wie Schlemmer, Figuren- und Raumprobleme verdrängten die eigentlichen Farbflächenprobleme, und bekannt wurde sie doch erst um 1950. Daß auch sie an dem seltsamen Gruppenstil vor dem ersten Krieg teilnahm, zeigt neben einem wirklich sehr hölzelnahen kleinen Bild von 1910 die große Aktkomposition von 1911. Schade, daß dann neben zwei so zurückhaltenden und strengen Meisterwerken wie „Landschaft mit Brücke" (1928) und „Landschaft Montjoie" (1929) die große, laute, peinlich schulmäßige „Anbetung" (1916) hängt. Um so herrlicher blüht der Garten der späteren Werke, der Ölbilder, Pastelle, Teppiche, und ganz besonders die Arbeiten aus dem Jahre 1961. Genau genommen, ist Ida Kerkovius, die auf den von Hölzel gewiesenen Wegen ganz neue Welten der Farbe entdeckte, die einzige, die den Meister ohne Bruch fortsetzt. Viel später erst beginnt der Einfluß Hölzels sich in der Entwicklung von Max Ackermann bemerkbar zu machen, und dann sehr bald auf eine sehr eigene Art. Seine „musikalische Malerei" hat kühlere Farben und härtere, spitzere, schärfere Formen; den slawischen Mollklängen bei Hölzel und Kerkovius setzt er hellklingende, heitere Durtonleitern entgegen. Johannes Itten ist als Pädagoge und Theoretiker bekannt; er hat Hölzels Idee einer Grundlehre oder Vorlehre am Bauhaus und später in seiner eigenen Schule realisiert. Seine abstrakten Kompositionen geraten leicht ins Gefällig-Dekorative — was ja immerhin schon etwas ist. Am erfreulichsten sind die rein malerischen Gegenstandsumsetzungen ohne Symbolismen oder dramatische Tiefenkontraste, wie z. B. das „Bäumchen" von 1914 und die „Tulpen" von 1915. Es scheint, daß er heute auf anderer Ebene wieder zu dieser Frische zurückgelangt. (Wovon allerdings die hier vertretenen Werke kein Zeugnis ablegen.)

Die Zone einer solchen Frische, Unmittelbarkeit, Natürlichkeit hat sein Schweizer Landsmann Otto Meyer-Amden nie verlassen, ohne sich doch die geringste Bequemlichkeit auf dem steilen Weg der Vergeistigung zu gönnen, den er sich bewußt auferlegt hatte. Da Meyer-Amden in Stuttgart noch nie mit einer solchen Anzahl hervorragender Arbeiten zu sehen war, ist diese Sonderkollektion das eigentliche Positivum der Ausstellung. Darüber hinaus ist Meyer-Amden aber der einzige der hier vertretenen Siebenunddreißig, der nicht nur kein schlechtes Bild hat, sondern sogar von einem zum andern, vom ersten bis zum letzten Bild gleichmäßig hohe, höchste Qualität hält. Man begreift, daß der 1933 in Zürich Verstorbene auf Schlemmer und Baumeister einen so entscheidenden, befreienden Einfluß gehabt hat, durch seine reine Persönlichkeit ebenso wie durch sein ganz ebenso lauteres Werk.

Seine beiden Freunde sind dagegen sehr viel weniger günstig ausgewählt. Beide sind hier allerdings bekannt genug, um aus den gezeigten Stichproben in sich selbst ergänzbar und in den Zusammen-

r wie
Kreis-
g, die
n eine
Und so
Kreis,
ganze
Kreise.
in ein
ch um
e von
entfal-

ellung
hülern
d den
umen-
er und
großen
e auch
l e m-
ens die
eisters,
n n e s
gs eine
rdiger-
ch dem
retend.
en den
rdräng-
rde sie
stil vor
hölzel-
n 1911.
rrengen
„Land-
ge „An-
er spä-
sonders
Kerko-
Welten
ch fort-
der Ent-
en, und
che Ma-
Formen;
er hell-
t e n ist
ee einer
eigenen
eicht ins
n erfreu-
en ohne
„Bäum-
er heute
(Wovon
n.)
keit hat
erlassen,
en Weg
gt hatte.
zahl her-
tion das
Meyer-
ißig, der
nem zum
, höchste
bene auf
den, be-
eit eben-

stig aus-
s den ge-
sammen-

Georg Karl Pfahler
1961

Georg Karl Pfahler, geb. 1926 in Emezheim/Bayern, hat sich als einer der ersten süddeutschen Maler mit der Problematik des Tachismus auseinandergesetzt. Als solcher zählt er zu den Gründungsmitgliedern der Stuttgarter „Gruppe 11". Dramatisch geballte Farbwolken bestimmten bis 1959 seine Produkion. Seitdem ist er auf dem Wege zu einer neuen Bildfestigkeit. Sperrige Farbblöcke ordnen sich in monumentaler Gebärde zu einem Equilibre felsiger Flächenmale aus wenigen, mit nervösen Strichen überspielten Großformen.
Der Künstler erhielt 1957 den 1. „Kunstpreis der Jugend Baden-Württemberg 1957" und stellte bisher in Mailand, München, Baden-Baden, London, Brüssel, Rom, Stuttgart, Frankfurt a. M. und Ulm aus.

hang einfügbar zu sein. Beide haben, wie man deutlich gewahr wird, ihren eigenen Stil ebenso wie Meyer-Amden aus dem Widerspruch gegen den Meister gewonnen, von einer Nachfolge kann in ihren reifen Werken keine Rede sein. Um so interessanter sind einige Frühwerke der nachimpressionistischen Zeit, an denen die Gemeinsamkeit deutlich wird, die sie mit den Mitschülern verband.

Für Hölzel selbst und die historische Bewertung seines Werkes bestätigt besonders die Auswahl der Ölbilder, daß er heute wieder aktueller ist als je. War doch Kunst für ihn nicht Darstellung eines fertig vorhandenen Inhalts (einer sogenannten Idee), sondern experimentelle Forschungsarbeit im Durchprobieren der Mittel, aus der sich am Ende dann auch ein Inhalt, eine Idee ergab. Das Geistige ist auch bei Hölzel eigentlicher Sinn der Kunstarbeit. Aber der Dualismus des „Was" und „Wie" war für ihn aufgehoben in der Einheit der optischen Erkenntnis. In seinen besten Bildern ist er weder expressiv noch konstruktiv, sondern ein Maler der reinen gelassenen Meditation, wie unter den Klassikern der Moderne eigentlich nur noch Mondrian; gerade seine frühen Bilder haben eine frappierende Ähnlichkeit mit den frühen Werken des Holländers. Bei Hölzels Großem Baum aus dem Dachauer Moos (1905) hätte auch Mondrian ansetzen können.

Weniger gut als die Ölbilder sind leider die Pastelle der letzten Schaffensjahre gewählt; es werden hier überwiegend Vorstudien für Glasfenster gezeigt, daher das unruhig Zersplitterte, das sonst dem Wesen dieses Meisters ganz fremd ist. Und noch etwas Wichtiges fehlt: Statt der belanglosen Bebenhausener Landschaft von 1907 und dem „Tauschnee" (1900) hätte man Beispiele der allmorgendlichen Lockerungsübungen, der „Tausend Striche" Hölzels ausstellen sollen. Durch diese Improvisationen hat er schon früh das Spontane des Schaffens gefördert, abseits von allen theoretischen Überlegungen, ja schon ganz nahe bei jenem psychischen Automatismus, den man vielfach für den letzten Schrei unserer jüngsten Gegenwart hält — wie überhaupt nie etwas Treffenderes über Hölzel gesagt worden ist als der Vergleich, den Johannes Itten in seiner Festrede mit Mathieu zog. Man sollte sich in Zukunft nicht scheuen, den Künstler Hölzel, seine schöpferische Vitalität und seine kontemplative Intensität, vor dem Theoretiker Hölzel in Schutz zu nehmen.

Blieben als vierte bis soundsovielte Gruppe noch viele Namen zu nennen. Aber den meisten tut man unrecht, sie unter dem Gesichtspunkt des Ausstellungsthemas zu betrachten. Z. B. gelangen einem Maler wie Eberz die Sachen am besten, die reinste Münchner Schule und weit weg von Hölzel und Stuttgart sind. Auch bei Eberhard scheinen mir die kubistisch orientierten Bilder besser als die schulmäßig in der Hölzel-Nachfolge befangenen. Ganz überraschend gute Arbeiten sieht man von der fast vergessenen Marusja Föll, aber auch von A. L. Schmitt, Marie Lemmé und einigen anderen.

Kurt Leonhard

STUTTGARTER KUNSTBRIEF

Gleichzeitig mit der Jubiläumsausstellung des Kunstvereins „Hölzel und sein Kreis" öffnete im selben Gebäude die „Galerie der Stadt Stuttgart" ihre Pforten. Diese als bleibende Einrichtung gedachte Übersicht über den Städtischen Kunstbesitz ist in dem noch von Bonatz wiederhergestellten Altbau untergebracht, der sich hufeisenförmig um den zentralen Kuppelraum herum aufgliedert.

Den Kernbestand bildet die 1924 von Silvio di Casanova gestiftete Gemäldesammlung schwäbischer Freilichtmaler. Sie wurde seitdem durch zielbewußte Ankäufe zu einem Längsschnitt durch die württembergische Kunstgeschichte vom 18. Jahrhundert bis in die jüngste Zeit erweitert. Gerade in den Räumen der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit wird jedoch eine gewisse Zufälligkeit der Zusammenstellung spürbar; aber z. B. von manchen Künstlern des Hölzel-Kreises (im engeren und weiteren Sinn) hängen hier ebenso gute oder sogar bessere Werke als in der repräsentativen Schau des Kunstvereins, z. Beispiel von Hoelzel selbst, von Pellegrini, Itten, Baumeister, Ackermann, Schlemmer, Kerkovius. Unter den Malern des vorigen Jahrhunderts gibt es neben den bekannten Namen — Reiniger, Pleuer, Landenberger, Faber du Faur u. a. — auch vergessene wiederzuentdekken, so besonders den schon dreiundzwanzigjährig verstorbenen Wilhelm Friedrich Herter (1865—88) mit seinen feinfühligen Bildnissen und den Stuttgarter Akademieprofessor Gustav Igler (1842—1938) mit einer an Leibl erinnernden, sensibel gemalten, fast abstrakt wirkenden Helldunkelbauernstube von 1870 (eine leere Rechteck-Komposition ohne menschliche Figur, das moderne Auge merkwürdig ansprechend). — Aus unseren Tagen fehlt kaum jemand, der im Schwabenlande Rang und Namen hat, sei es, weil er hier geboren und in der Fremde etwas geworden ist, sei es, weil er aus der Fremde kam und in dieser Stadt für kürzere oder längere Zeit einen Wirkungskreis fand. Ich nenne nur die Maler Rolf Nesch, Theodor Werner, Hap. Grieshaber, Heinrich Wildemann, Walter Wörn, Fritz Heeg-Erasmus, Manfred Henninger, Kurt Weinhold, Volker Böhringer, um die bekanntesten herauszugreifen, und die Bildhauer Otto Baum, Alfred Lörcher, Herbert Hajek, Emil Cimiotti. Die Grenzen der lokalen Zugehörigkeit wurden nicht eng gezogen: von Kokoschka hängt ein impressionistisch funkelndes Panorama der Stadt Stuttgart an einem Ehrenplatz, von Heckel sieht man eine schöne, stille Berglandschaft aus dem Jahre 1925; vielleicht die packendste Überraschung ist das berühmte Atelierbild von Dix (1924), das 1951 erworben wurde: ein Höhepunkt des magischen Verismus.

Im Laufe des Oktober kamen noch zwei weitere Ausstellungen in das gleiche Haus (dessen Räume schon wieder zu eng zu werden scheinen!) die Sammlung Sonja Henie, über die im KUNSTWERK bereits berichtet wurde, und eine Sonderschau von Olaf Gulbransson, beide im Rahmen der „Norwegischen Woche". Der große Karikaturenzeichner wirkt in seinen Bildern leider recht provinziell, und sogar seine Graphik verliert an der Wand Wesentliches von ihrem Reiz.

Der Oktober scheint auch für die Privatgalerien Stuttgarts der Monat der Sammel-Ausstellungen zu sein: fast ein bißchen zu viel des Guten, da die Themenkreise sich ja unvermeidlich überschneiden. Wenn Sonja Henie gewissermaßen die Ausstellungen des Kunstvereins und der Städtischen Galerie historisch fortsetzte und bis an die unmittelbare Gegenwart internationaler Werte heranführte, so bietet „Konfrontation II" bei Lutz u. Meyer eine Ergänzung der klassischen Moderne bis zu jüngsten, noch wenig bekannten Leistungen. Es handelt sich um das gleiche Prinzip wie in der ersten „Konfrontation" genannten Ausstellung, die genau vor einem Jahr in der gleichen Galerie stattfand. Die verschiedensten Techniken, Stile und Individualitäten sollen nach Kontrasten oder Analogien einander so gegenübergestellt werden, daß bedeutsame Akkorde entstehen und im komplementären Nebeneinander gerade das Singuläre intensiver zur Wirkung kommt. Wie schon im Vorjahr zeugt auch diesmal die Auswahl und Zusammenstellung von feinem Gefühl für Qualität im doppelten Wortsinn: Qualität nämlich ebenso als allgemeine Gültigkeit einer Leistung wie als charakteristische Eigenart. Überraschend, wie statisch und harmonisch eine Tuschzeichnung von Mathieu zwischen zwei stürmischen Schwarzweißblättern von Sonderborg wirkt! Wie schmächtig und diskret dagegen ein Platschek zwischen Appel und Weber. Wie gut sich Antes zwischen Miró und Gérard Schneider hält, wie souverän ein Fleischmann neben dem pastosen und amorphen Schubert wirkt. Arp, Braque und Baumeister bilden eine klassische Troika; der Syrer Fatch Moudarres hebt sich ebenso gegensätzlich wie brüderlich gegen den sehr gut vertretenen Karlsruher Schanz ab; oder eine Silberstiftzeichnung von Grieshaber gegen die so ganz andere Strichtechnik des Parisers Noël. Damit ist nicht viel mehr als die Hälfte der Namen aufgezählt. Um so verwunderlicher, daß dieses Nebeneinander nicht zu einem ermüdenden Durcheinander wird: das beste Lob, das man zollen kann.

Auch die Galerie Senatore eröffnete die Saison mit einer „Kollektiv-Ausstellung", das heißt einer Gruppenschau von vier Malern und zwei Bildhauern, die aus allen Richtungen der Windrose herkommen. Alle sechs Künstler wurden zum erstenmal in Stuttgart gezeigt. Leider sind sie auch in der Qualität sehr unterschiedlich. Ein entschiedener Gewinn ist die Bekanntschaft mit den Werken der englischen Malerin Mary Prijot, die ebensosehr die Feinstruk-

tur wie die große Form beherrscht und in breiten, fast monochromen Flächen vieles offen läßt, auch die Möglichkeit gegenständlicher Anspielungen. Einen reifen, ernsten Eigenstil muß man den düsteren Bildstrukturen des fünfzigjährigen Chaim Kiewe, der in Deutschland geboren ist und jetzt in Israel und Paris lebt, zubilligen. Dagegen hat der vierundzwanzigjährige Spanier Jaime Queseda offenbar noch ebensowenig seine eigene Note gefunden wie der Norweger W. Evkin. Von den beiden Bildhauern ist Dow Hoff (im Katalog „Off"), ein nach Israel emigrierter Pole, in seinen bizarren Naturholzmontagen nicht nur andersgeartet, sondern auch weit reifer und einfallsreicher als der elegante Metallklempner Hans P. Schumann, obwohl es von beiden einige ansprechende Werke, von beiden aber auch peinliche Entgleisungen gibt.

Die Galerie Müller, die mehr und mehr an Profil gewinnt, brachte dagegen zwei bemerkenswerte Einzelausstellungen: in der ersten Oktoberhälfte den als einen der führenden Maler des deutschen Informalismus bekannten Wilhelm Wessel, seit Ende Oktober den jungen Bildhauer Paul Reich. Wessel überzeugte diesmal durch eine neu errungene Delikatesse im kleinen Format; er improvisiert auf Leinwandabfällen mit unregelmäßigen, ausgefransten Rändern, und diese bemalten Lappen bekommen dadurch den Reiz realer Objekte. Dafür hat er alle figürlichen Anspielungen des „phantomistischen Tachismus" aufgegeben. Sein neues Vorbild scheint Bissier zu sein, wenigstens kompositionell; die formalen Elemente Bissiers übernimmt er nicht, und seine Faktur erinnert eher an Emil Schumacher. — Paul Reich ist der jüngste und einer der interessantesten Bildhauer der sogenannten „Stuttgarter Schule", mehr: eine der originellsten Begabungen, die wir heute in Deutschland aufzuweisen haben. In der hier gezeigten neuen Phase seiner Arbeit ist es ihm fast spielend gelungen, ein Problem zu lösen, an dem schon manch Älterer gescheitert ist: ganz verschiedene Materialien (Stein, Bronze, Plexiglas) und scheinbar unvereinbare Stilprinzipien (Block und Ranke, tektonisch und malerisch, Dynamik und Statik) ohne Bruch zum Ausgleich zu bringen. Wie auch bei Wessel deutet sich eine Überwindung des Informel an, ohne daß gewonnene Freiheiten verloren gingen. Besonders bezeichnend für die aktuelle Situation ist es, daß Reich zwar ganz Plastiker bleibt, aber Wirkungselemente der Malerei einbezieht (Helldunkel, Transparenz, Strukturtönungen). So kommt er vom entgegengesetzten Ausgangspunkt in ein ganz ähnliches Zwischenbereich wie die Reliefbilder, die etwa ein Bernard Schultze von der Malerei aus entwickelt hat. „Malerische Plastik" ist heute ebensowenig mehr ein Schimpfwort wie „plastische Malerei". Vielleicht geschieht gerade in diesen Grenzzonen zwischen den Künsten die tiefste Wandlung unseres Empfindens für Stil und Ausdruck.

Die Galerie Haus Maercklin zeigte den Frankfurter Kurt Federlin, einen abgeklärten, halbgegenständlichen Maler, über dessen sicheres Können und feinen Geschmack man nichts Böses, aber auch nichts besonders Hervorhebendes zu sagen vermag. Die „Studienausstellung" in einem Nebenraum dagegen stellt erstmalig den jungen Grieshaberschüler Bogatzki zur Diskussion, der nun wirklich genau das Gegenteil von Federlin ist: ein neopathetischer Schwarzweißgraphiker, dem es manchmal an Geschmack fehlt und der auf das „interesselose Wohlgefallen" der kultivierten Kunstfreunde keinerlei Rücksicht nimmt; aber was für eine ungeschlachte archaische Magie bricht aus seinen großformig zusammengefaßten Zeichen, wie aus Tanzmasken oder Fetischen, und doch ganz gebannt in das wuchtige Strichgefüge. Hier ist noch manche Unsicherheit, aber bisweilen eine Vision, an die man glauben möchte.

Kurt Leonhard

SYMPOSION EUROPÄISCHER BILDHAUER 1961

Für einige Monate waren 10 junge Bildhauer aus Deutschland, Jugoslawien, Israel, Österreich, Amerika und Japan in den kleinen Ort Gaubüttelbrunn bei Kirchheim, nicht weit von Würzburg entfernt, zum „Symposion europäischer Bildhauer 1961", zu Gespräch und gemeinsamer Arbeit zusammengekommen. Eine Kirchheimer Firma stellte den Künstlern Material — Muschelkalk und Blaubasalt — sowie einen stillgelegten Steinbruch als Atelier kostenlos zur Verfügung. Gemeinde, Land, Bund sowie der Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie haben das Unternehmen durch Zuschüsse gefördert.

Der Initiator solcher Bildhauer-Symposien ist der Wiener Bildhauer Karl Prantl, der 1959 in St. Margarethen im Burgenland zum ersten Mal eine Reihe europäischer Bildhauer für einige Wochen zu gemeinsamer Arbeit in einem Steinbruch versammelte. In diesem Jahr gab ein großes Stahlwerk in Kapfenberg/Österreich die Möglichkeit, ein Symposion zu veranstalten, bei dem als Arbeitsmaterial lediglich Stahl zur Verwendung kam. Herbert Baumann und Joachim Fritz Schultze, zwei deutsche Bildhauer, haben den Gedanken des Symposions aufgegriffen und nun dieses erste Bildhauertreffen in Deutschland organisiert. Die Künstler haben ihre Arbeit im Steinbruch nun abgeschlossen, und die dort entstandenen Plastiken stehen zu Besichtigung und Erwerb frei.

Es ist zweifellos ein imponierendes Bild, das sich dem Besucher bietet. Die monumentalen Blöcke, die auf dem mit dünnem Gras und kleinen Büschen bewachsenen Grund des Bruches stehen, erscheinen wie die Spuren, fast wie die Reste einer Kultstätte aus einer lange versunkenen Epoche. Der Schritt in den Steinbruch als einen größeren Arbeitsraum wurde für die Bildhauer auch zu einem Schritt in die Natur, ins Mythische. Herbert Baumanns mächtige stehende runde Steinplatte mit den eingemeißelten Strahlen wirkt wie ein frühes Sonnensymbol. Überhaupt sind fast alle Plastiken Zeichen, Symbol, und nicht nach ihrer eigenen Ordnung funktionierende Gegenstände, sind geformt und nicht aufgebaut. Das liegt selbstverständlich in der Natur der Steinbildhauerei: sie ist mehr das Gestalten einer Großform von außen her und hat kaum die Möglichkeit des Aufbaus eines Ordnungsgefüges aus Einzelelementen von innen her, die Möglichkeit der Fundierung der Form durch eine Konstruktion; die Steinplastik verliert selten völlig die Spur der Natur, erscheint selten ganz als etwas „Gemachtes". Gerade dadurch erweist sie sich aber als wenig geeignet, Tendenz und Probleme der Kunst unserer unmittelbaren Gegenwart zum Ausdruck zu bringen, „Zeichen unserer Zeit" zu sein.

Die Plastiken im Steinbruch von Gaubüttelbrunn sind durchaus nicht, wie Karl Hartung im Katalogvorwort meint, Steine, die in eine Sprache verwandelt wurden, die man in der ganzen Welt verstehen kann. Man kann sie sehen, tasten, befühlen und vielleicht erleben. Um sie „verstehen" zu können, müßten sie auch eine „verstehbare", rationale Ordnung haben.

Karl Prantl zeigt einen eindrucksvollen polierten Block, der in strenger Ordnung gesetzte halbkugelförmige Vertiefungen trägt; hier ist noch am stärksten das Naturhafte des Materials überwunden. Bei einer weiteren Plastik von Prantl und vor allem bei Arbeiten von Erich Reischke ist die Verbindung von Block und Zeichen auf der Oberfläche dagegen weniger geglückt: die Zeichen werden nicht Formbestandteil der Plastik, sondern bleiben Schrift auf einem Stein. Zuweilen verschwimmen die Zeichen auch in der groben Struktur des Steins oder verflüchtigen sich ins Dekorative. Der während der Arbeit im Steinbruch gestorbene Jugoslawe Jakob Savinsek und der Berliner Schultze haben den Stein als einen Turm von vorspringenden, übereinandergelagerten und gegeneinander versetzten Kuben geformt; besonders eine Plastik von Schultze bleibt in Erinnerung. Bei dem Japaner Yasuo Mizui sind die Kanten der Kuben leicht gebogen, so daß die mächtige Plastik fast schwerelos und wie in graziöser Bewegung erscheint. Der Israeli Moshe Schwartz-Buky komponiert drei Blöcke zu einer Gruppe; es ist überall die blockhafte, kubische Form, die das Bild bestimmt. Wie ein etwas monströser Tisch mit zerklüfteter Platte sieht eine Plastik des Amerikaners Joseph Henry Lonas aus. Hier wie ja überhaupt häufig bei den amerikanischen Künstlern fehlt es an der Sensibilität für das richtige Verhältnis von Form und Dimension.

Die Ausstellung zeigt zweifellos Arbeiten von gutem künstlerischem Niveau; sie zeigt aber auch die Grenzen, die der Steinbildhauerei gesetzt sind. Das Mäzenatentum der Industrie, das dieses Symposion möglich gemacht hat, sollte aber Nachahmung finden: man gebe Künstlern — und nicht nur Bildhauern, die Maler sind im Bezug auf die Materialien viel experimentierfreudiger — einmal die Gelegenheit, bei derartigen Symposien andere Materialien, wie Glas, Kunststoffe etc., zu verwenden und in den Fabrikationsräumen mit den entsprechenden Maschinen zu bearbeiten.

Jürgen Morschel

RODMANS ABSAGE AN DIE HEUTIGE KUNST

The Insiders. Rejection and Rediscovery of Man in the art of our time

Louisiana State University-Press

Wir stehen in einer dritten Oppositionswelle gegen die Weiterentwicklung der bildenden Kunst. Die erste Abwehr kam von einer Minorität, als „das neue Bild" noch ziemlich hinter den Kulissen stand. Je mehr es dann ins Rampenlicht geriet, desto weitere Kreise glaubten vorschnell ihre Meinung äußern zu müssen.
Für Deutschland war mit der zweiten Oppositionswelle ein grausiger Sondersturm verbunden: das Hitlerregime und seine Verbote. Der heutige dritte Aggressionsstoß beruht vor allem darauf, daß mit der demokratisierten Gesellschaft und wachsenden publicity immer mehr Laien glauben, sich in einem „Leserbrief" gegen noch unverstandene Ausdrucksarten äußern zu müssen. Zu solchen Stellungnahmen führen auch die neuen, umfassenden Ausstellungen (siehe „Documenta"), an deren Ufern die Omnibusse landen. Eine Unzahl von unzureichenden Abbildungen wirkt in gleicher Richtung. Zu schnell erweitert sich hiermit der Betrachterkreis, ohne daß der von vorgebildeten Kritikern bei uns wüchse.
Viele leben des Glaubens, in den USA habe die freie, ungegenständliche Malerei auf ganzer Linie gesiegt. Obgleich dort ihre Reichweite größer ist, gibt es aber auch drüben grundsätzlichen Widerstand. Dort spielt eine Art Überdruß eine Rolle bei denen, die zunächst einmal mitgegangen waren, sich wegen bloßen Halbverständnisses nun aber langweilen. Entsprechende Ermüdungserscheinungen können zwei Folgen haben: sie treiben produktive Künstler zu erneuten Formveränderungen, laue Mitläufer aber zu Rückgriffen auf ältere Ausdrucksweisen.
Zur zweiten Gruppe sollte man Rodman rechnen. Er bietet verständnisvolle Interviews, klagt schließlich aber, soweit nicht mehr die vorgegebene Außenwelt der Dinge erscheint, über einen „Narzissmus", mit dem sich die neuen Maler in das Geheimnis ihrer Handschrift einschlössen. Hierbei entstehe die Fläche, Linie und Farbe (nicht etwa, wie man zunächst sagen sollte, als sinnlicher Selbstzweck, sondern als eine Metaphysik). Um wieder human zu werden, möge man zur Darstellung der menschlichen Figur zurückkehren. Sonst bestehe kaum noch eine Möglichkeit, gute von schlechten Bildern zu unterscheiden. Die früheren, wahrhaft menschlichen Maler hätten sich einer über ihnen stehenden, objektiven Ästhetik unterworfen.
Solche Argumente wirken heute auf manche Menschen durchaus anziehend, und das Buch ist klar und ohne Umschweife geschrieben, niemals in jenen Polterton verfallend, mit dem uns einige deutsche Rückwärtsler betrommeln. Aber Rodman geht von irrigen Voraussetzungen aus.
Es ist auch innerhalb einer „non objective art" durchaus möglich, zwischen gehaltvollen und leergehenden Ergebnissen zu unterscheiden. Und diese gewichtige Prüfung spielt sowohl beim neuen Maler, der ja so manches Ergebnis vernichtet, als auch beim guten heutigen Kritiker eine Rolle. Eine „objektive Ästhetik" aber, nach deren Punkten man sich im einzelnen richten könnte, hat es auch gegenüber älterer, gegenständlicher Kunst nicht gegeben. Durchbrach diese doch immer wieder jene Lehrmeinungen, die man als ewige Gesetze statuieren wollte. — Vor allem aber gebraucht der Verfasser den Begriff „human" in schwankender Weise. (Schon im „Darmstädter Gespräch" von 1950 entstanden hier die üblichen Aberrationen). Rodman kettet das Humane nämlich zu eng an die Darstellung der menschlichen Gestalt. Wäre das richtig, so müßten wir schon in der Landschaftsmalerei, die nach der Hochrenaissance aufkam, etwas unhumanes erblicken. Vor allem läge dies in aller absoluten Musik, die a priori niemals den menschlichen Körper meint.
Wie sie nur Tonverläufe, Rhythmen, Klangfarben und Strukturen gibt, welche vom Menschen kommen und den Mitmenschen ansprechen, so kann auch die Malerei die Farbmaterie, Linie und Fläche vertiefend zum Reden bringen. Aber Rodman sieht (wie dies auch bei uns noch oft erfolgt) hier nur noch einen „Formalismus". Er unterscheidet innerhalb „ungegenständlicher" Äußerungsweise nicht, daß sie leergehen, aber auch von innerem Leben erfüllt sein kann. Das Verschwinden des Menschenantlitzes oder -körpers empfindet der Verfasser eher als irdische Resignation, als Hilfslosigkeit oder Unterwerfung unter die bestehenden Verhältnisse, wie er in einem Exkurs über Byzanz und den Islam nahelegt. Kandinsky kam zum neuen Bild aber gerade aus Lebensüberschwang, wie er berichtet. Keinesfalls darf man mit Rodman glauben, eine humane Anteilnahme am Mitmenschen könne sich beim Maler nur dadurch erweisen, daß er das Menschenantlitz oder die soziale Misere schildere. Leider wird auch (wie üblich) das vor etwa hundert Jahren aufkommende Schlagwort „l'art pour l'art" verpönt, obgleich doch auch in diesem Bereich bedeutsame Werke entstanden. Wenn diese die Sensibilität verfeinern oder kräftigen und bestimmte Materialwirkungen und rhythmische Verläufe spüren lassen, so ist das ein durchaus humanes Beginnen. Wir trennen ja auch in der Wissenschaft die Naturerkenntnis nicht als unhuman von der Beschäftigung mit dem Menschen (Psychologie, Medizin, etc.). Widerspräche dies doch sogar dem spezielleren Humanismus der Antike.
Von seinem Standpunkt aus muß Rodman nicht nur die ungegenständliche Malerei, sondern auch ihre Verteidiger angreifen. Daß die modernsten Kritiker ihre ganz andere Position bisweilen ebenfalls verengten, mag zugestanden werden. Dem Verfasser könnte man aber nur entgegenkommen, wenn er zwei Typen von Kunst unterscheiden würde: einem, bei dem uns schon der dargestellte Gegenstand bewegt, und einen anderen, bei dem dies nur die Bildmittel tun, wobei sich aber zeigen läßt, daß auf beiden Seiten negativ wie auch human gearbeitet wird.
Ein haltbares Kapitel über das heutige „Primat der optischen Kunst" sei hier übergangen, auch der kritische Abschnitt über die Kritiker und über „Moral und Wort". Ein Kapitel „Inside Music" richtet sich gegen Boulez, Stockhausen, Cage und den späten Strawinsky, welche ein Problem hätten, statt ihre Empfindungen direkt auszudrücken. — Empfindungen aber sind als „Aussagen" immer, nicht nur in der spätmittelalterlichen Musik, mit einem künstlerischen „Problem" verbunden gewesen.
In einem zweiten Teil des Buches werden nun diejenigen Künstler erörtert und abgebildet, die als „Insiders" und „Wiederentdecker des Menschen" gelten: Orozco, Lebrun, Kearns, Baskin, Allan, Boris, Schwartz, Paone, Cuevas, Kinigstein, Greene, Shahn, Landuyt etc. Unter ihnen finden sich Leute zweiter Klasse, übrigens auch „unhumane" Miserabilisten. Aber Rodman hält ein entsprechendes Fresco Orozcos für bedeutender als Picassos „Guernica", nur weil Picasso stärker abstrahiert. Es bleibt unerfindlich, warum ein eklektischer Gruselrealismus, der sich bei manchen der Genannten findet, als konstruktives, ethisches Element für die heutige Gesellschaft gelten soll. Fraglich bleibt auch, ob die sogenannten Ungegenständlichen in Zukunft nur einer winzigen Clique von Intellektuellen zugänglich bleiben. Man darf hier das jahrzehntelang währende Anfangsstadium nicht auf eine spätere Wirkung projizieren.
Wenn Rodman eine wirkliche Kritik hätte durchführen wollen, um innerhalb der heutigen Überproduktion das Schlechte vom wahrhaft Menschenwürdigen zu scheiden (dies ist es, worauf er eigentlich hinauswill), so hätte er ganz anders einsetzen müssen. Er ficht sinnvoll für die Freiheit des Künstlers, seine individuellen Rechte, für Werte überhaupt und für eine Verbindung von Intellekt und Gefühl, ja für eine weiterreichende Erziehung zur Kunst. Rodman wirkt aber ganz veraltet, da er zu meinen scheint, dies alles sei in einer „gegenstandslosen" Kunst nicht mehr vollziehbar.

Franz Roh

Edwin O. Reischauer: **JAPAN**

Safari-Verlag, Berlin

Auf dem deutschen Buchmarkt liegt seit einigen Jahren eine Darstellung der historischen Entwicklung Japans vor, die in faszinierender Weise Einblick in die Probleme des heutigen Japan bietet. Das Buch, das 1952 unter dem Titel „Japan, past and present" in New York (Verlag Alfred A. Knopf) herauskam und 1953 in der Übersetzung von Karl Krüger erschienen ist, gibt nach einem Geleitwort von Sir G. B. Sansom eine Darstellung der Geschichte Japans von der Frühzeit an, über das Vordringen der chinesischen Zivilisation, über die Entwicklung der einheimischen Kultur, der feudalen Gesellschaft, der Größe und dem Wandel des feudalen Systems, der Wiederherstellung der nationalen Einheit, den Zeichen der Wandlung hinter der feudalen Fassade, der Schaffung eines modernen Staates, der Ausbreitung liberal-demokratischer Tendenzen, der nationalistischen und militaristischen Reaktion, der Kriegs- und Besatzungszeit, des neuen Japan bis zu dem Schlußteil, der Zukunftsproblemen gewidmet ist. Die Darstellung ist flüssig und leicht lesbar, so daß Vorkenntnisse nicht erforderlich sind. Der Standpunkt des Verfassers, der in Tokio geboren wurde, in Japan, China und Korea studierte, Berater der US-Regierung in Fernostfragen war und heute ostasiatische Sprachen an der Harvard-Universität in Cambridge (Massachusetts) lehrt, ist verhältnismäßig objektiv. Seine Darstellung ist nur gelegentlich durch das amerikanische Klischeedenken des offiziellen „Way of life" gefärbt. Besonders aufschlußreich sind vielleicht die letzten Kapitel des Buches, die sich mit der gegenwärtigen politischen Situation in Japan beschäftigen und auf deren Wurzeln hinweisen, auf das Gegeneinander der liberalen Bewegung und der militaristischen Reaktion in den Zwanziger Jahren. Die Schlußsätze des Buches weisen auf die einzigartige und entscheidende Rolle hin, die Japan auch im Hinblick auf die gegenwärtige amerikanische und europäische Situation spielt: „Als dasjenige Gebiet, auf dem diese epischen Kämpfe sich bereits am weitesten entwickelt haben, wird Japan fraglos das Ergebnis beeinflussen, wenn nicht sogar für den gesamten Riesenkontinent Asien die Endformen bestimmen; gerade Asien wird mit mehr als der Hälfte der Menschheit der Welt seinerseits die ausschlaggebende Rolle bei der Bestimmung der Zukunft der Menschheit spielen. Fraglos hängt die Zukunft Japans von dem Geschick der Welt als ganzem ab, aber die Zukunft der Welt hängt in nicht geringem Maße von dem ab, was in Japan geschieht." Der deutsche Verlag gab dem Buch weiterhin eine Fakten-Dokumentation mit, die dem deutschen Leser wichtige Informationen über Japan liefert, eine ausführliche Zeittafel von 660 v. Chr. Geb. bis zum Jahre 1952, eine Liste des Schrifttums über Japan bis zu diesem Jahre sowie einen von Professor Karl Krüger verfaßten Anhang „Wirtschaft und Statistik". Als Illustrationen sind dem Band ferner 85 Fotos, 11 Karten und eine Faltkarte beigegeben worden. Alles in allem eine begrüßenswerte Publikation für den breiten Leserkreis, die nur darunter zu leiden hat, daß die Übersetzung zu wünschen übrig läßt.

Udo Kultermann

J. Edward Kidder: **ALT-JAPAN**

Japan vor dem Buddhismus

Herausgeber: Dr. Glyn Daniel, Cambridge

Verlag M. DuMont Schauberg, Köln

In Ergänzung einer meisterhaft aufgebauten Reihe über die Frühkulturen der verschiedenen Kontinente unter dem Titel „Alte Kulturen und Völker", in der bisher Bände über Alt-Irland, die Kelten, Alt-Sizilien, die Skythen, die Azteken und über Peru erschienen sind, zumeist von hervorragenden Kennern der Epochen behandelt, liegt nun ein Band über die altjapanische Kultur vor. Die englische Ausgabe wurde 1959 bei Thames und Hudson Ltd. in London unter dem Titel „Japan before the Buddhism" ediert und ist jetzt in der Übersetzung von Hans G. Schürmann dem

deutschen Publikum zugänglich. Auch bei diesem Band war es dem englischen Herausgeber gelungen, den besten Kenner der Materie zur Mitarbeit zu gewinnen, den Archäologen J. Edward Kidder, der lange Zeit in China, Korea und Japan gelebt hat und zur Zeit an der „International Christian University" in Tokio lehrt. In zahlreichen Untersuchungen hat Kidder Detailfunde zur japanischen Archäologie veröffentlicht und maßgebenden Anteil an einigen neueren Ausgrabungen, so daß es eine faszinierende Aufgabe für ihn gewesen sein muß, die vielfältigen Ergebnisse in einer Gesamtdarstellung seines Forschungsgebietes zusammenzufassen. Dies ist in ganz besonderem Maße gelungen. Kidder konnte eine breit angelegte Analyse der bisherigen Forschung geben und wies auf Lücken hin sowie auf unterschiedliche Thesen im Hinblick auf verschiedene Ausgrabungsergebnisse. Auch merkt er die nicht immer gesicherten Fundumstände sorgfältig an. Viele Arbeiten wurden bis vor kurzem noch von teils unqualifiziertem Personal vorgenommen und konnten daher nicht exakt ausgewertet werden. Die Darstellung beginnt im einzelnen mit der Alt- und Mittelsteinzeit, führt über die Jungsteinzeit und die Bronzezeit bis zur frühgeschichtlichen Zeit und untersucht in diesen Epochen jeweils die einzelnen Fundstätten, die Art der Gemeinwesen sowie Ernährung, Sitten und Symbole, die Werkzeuge und die Keramik sowie zum Abschluß die Hügelgräber, Skulpturen und Schreine der frühgeschichtlichen Zeit. Dem Buch wurden neben den ausgezeichneten Fotos, Karten und Zeichnungen, die hier teilweise erstmalig veröffentlicht wurden, eine Liste der japanischen Kaiser vor der Einführung des Buddhismus beigegeben, eine Bibliographie, die vor allem deswegen von eminenter Wichtigkeit ist, weil alle japanischen Quellen und die neuesten Publikationen mit aufgeführt worden sind, sowie Textanmerkungen und ein Index. Mit diesem Buch liegt also für den deutschen Leser eine erste und zugleich umfassende Darstellung der altjapanischen Kultur vor, die zudem sowohl für die Fachwissenschaft einen wesentlichen Beitrag liefert, als auch für den interessierten Laien eine Quelle neuer Erkenntnisse ist.

Udo Kultermann

James A. Michener: **JAPANISCHE HOLZSCHNITTE VON DEN FRUHEN MEISTERN BIS ZUR NEUZEIT**

288 Seiten, 257 Abbildungen, davon 55 in Farben

Verlag F. Bruckmann, München

Wenige Jahre nach den ausgezeichneten Werken von Boller und Hillier erscheint nun wieder ein prachtvolles Buch über den japanischen Farbenholzschnitt von James A. Michener, einem Amerikaner. Keiner der drei Verfasser ist ein zünftiger Fachgelehrter, aber ähnlich wie der kürzlich verstorbene Schweizer Boller hat Michener eine geradezu phantastische Sammlung erstklassiger Meisterwerke zusammengebracht, die er in dem Buch vorstellt. Wie jede private Sammlung so ist auch diese vom persönlichen Geschmack und dem Spiel des Zufalls geformt, aber die Sammlung ist so umfangreich und qualitätvoll, daß tatsächlich ein geschlossener Überblick über das gesamte Gebiet geboten wird, bei dem die Gewichte annähernd richtig verteilt sind. Ganz ohne Einseitigkeiten geht es dabei nicht ab. So wird Toyokuni I, der wandlungsfähigste aller Meister, zwar mit sieben Blättern vorgestellt, die aber alle aus der gleichen Serie von Schauspielerbildern stammen. Aber um es vorweg zu nehmen: es ist ein Genuß, sich in dem Band zu ergehen. Die Wiedergaben sind genügend groß, die Offsetreproduktionen, die der Technik des Holzschnitts so sehr entgegenkommen, sind so gut, daß vielfach die Patina der Blätter, Abreibungen und Verfärbungen noch spürbar werden. Erstaunlich gut kommt die durchsichtige Wasserfarbe der kolorierten Primitiven.

Michener hat bereits zwei Werke über den Japanholzschnitt geschrieben, die rasch eine weite Verbreitung fanden („The floating World" 1954 und eine schöne Auswahl aus den Skizzenbüchern Hokusais, 1959 — beide New York). Er ist aber weit bekannter geworden durch seine vielgelesenen Romane über den fernen Osten („Im Korallenmeer", „Sayonara", „Die Brücken von Toko Ri"), die ihm, wie er bekennt, die finanzielle Grundlage für den Aufbau seiner Sammlung gaben. Bei den heutigen Preisen erstklassiger Blätter muß man fürwahr amerikanischer Erfolgsautor sein, um solche Schätze zusammenzubringen. —

Der Verfasser verfügt über eine sehr gewandte Feder, und da er nicht nur begeisterter Liebhaber und leidenschaftlicher Sammler ist, sondern ein wirklicher Kenner, gelingen ihm gültige, oft überaus lebendige Charakterisierungen der einzelnen Meister.

Er erzählt höchst amüsante Einzelheiten über die Geschichte oder Erwerbung einzelner Blätter, über Sammler, Preise, Fälschungen. Michener war klug genug, sich den sehr genauen wissenschaftlichen Katalog von Dr. R. Lane von der Academy of Arts in Honolulu, einem der besten Fachwissenschaftler schreiben zu lassen. Die sehr wertvollen Angaben, Ausdeutungen und Datierungen stehen auf der Höhe der Forschung.

Das Buch erhält aber eine ganz besondere Note dadurch, daß es nicht mit Hokusai und Hiroshige, den beiden letzten Meistern des klassischen Holzschnitts aufhört, sondern in einem eigenen Teil den japanischen Holzschnitt bis zur Gegenwart darstellt. Michener ist als der großzügige Mäzen bedeutender lebender japanischer Holzschnittmeister bekannt. Er ermutigte z. B. den auch bei uns gut bekannten Yamaguchi, dessen gegenstandslose Holzschnitte von einer wunderbaren poetischen Kraft sind, gegen alle Mißerfolge und Widerstände weiterzuschaffen. Als Yamaguchi dann einen seiner Holzschnitte zur internationalen Graphikschau nach Luzern schickte, wurde er prompt mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

Nach dem vollkommenen Verfall des klassischen Holzschnitts in Japan in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, wobei die europäischen Vorstellungen nicht weniger zersetzend wirkten als die importierten grellen Anilinfarben, begannen um 1880 einzelne Künstler die glorreiche alte Tradition wiederzuerwecken. Nun wird aber die europäische Sehweise berücksichtigt, mit Licht, Schatten und Raumperspektive und so kommt es, trotz höchster handwerklicher Meisterschaft zu Ergebnissen, die ebensowenig erfreulich sind wie etwa die japanisierende Graphik eines Emil Orlik. In der Abfolge der Blätter spiegeln sich dann alle europäischen Kunstströmungen, wobei wir uns erinnern wollen, daß der Jugendstil seinerzeit von Japan her inspiriert wurde. Irgendwie ist alles aus zweiter Hand, bis zu dem Augenblick, da die ungegenständliche Kunst einsetzt. Nun begegnet man wirklich ganz eigenen Arbeiten, in denen sich die Spiritualität des Ostens, die an der Schrift geschulte Fähigkeit zur Bildung aussageträchtiger Zeichen, mit der überkommenen handwerklichen Fähigkeit glücklich verbindet.

Dieser letzte Teil des Buches bildet deutlich einen Fremdkörper, da die Voraussetzungen für den klassischen Holzschnitt, mit seiner vordergründig volkstümlichen Schilderung, grundsätzlich andere sind, wie für den modernen Künstlerdruck. Die ausgezeichnete deutsche Übersetzung besorgte Rose Hempel vom ostasiatischen Museum in Köln, selbst eine der besten Kennerinnen des Gebietes, deren Kataloge zur Sammlung Scheibe rasch zu unentbehrlichen Handbüchern geworden sind.

Franz Winzinger

Walter Exner: **HIROSHIGE**

112 Seiten, 47 farbige Abb. und Tafeln

Siebenstern-Verlag, Frankenau (Hessen)

Mit einer Monographie über den japanischen Holzschnittmeister Hiroshige (1797 bis 1858) begann der Siebenstern-Verlag eine Bildbandreihe, in der als zweite Monographie Ende dieses Jahres ein Werk von Prof. Dr. Werner Speiser, Direktor des Ostasiatischen Museums in Köln, über Kuniyoshi (1798—1861) folgen wird. Die Hiroshige-Monographie von Walter Exner, eingeleitet mit einem orientierenden Vorwort von Werner Speiser, bringt im Textteil einen vorzüglichen Überblick über das Schaffen dieses „Meisters des Regens, Mondes und Schnees", wie Hiroshige genannt wird. Exner erläutert das Werk in kunstkritischer Auseinandersetzung mit den Bildtafeln, die in drucktechnisch hervorragender Wiedergabe den besonderen Wert dieses Bandes ausmachen. Das Buch war bereits in England, Italien, Frankreich und den USA sehr erfolgreich.

fhs.

André Pieyre de Mandiargues: **SUGAI**

Le Musée de Poche, Paris

Wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß der Tachismus und seine Nebenerscheinungen für das Gesamtbild der zeitgenössischen Kunst keine wesentliche Aussage mehr zu geben haben, dann bleiben eigentlich nur sehr wenige künstlerische Möglichkeiten bestehen. Es wäre zum einen auf den meditativen Mystizismus eines Mark Rothko zu verweisen, beziehungsweise auf ähnliche Resultate von Clyfford Still und Barnett Newman. Zum anderen bietet der Spazialismo von Lucio Fontana eine Grundlage, die sich auch für einen großen Teil der jungen Generation als faszinierender Weg erwiesen hat. Neben diesen vielgestaltigen, ja extrem kontrastierenden Formen einer meist monochromen Malerei gibt es jedoch eine weitere Möglichkeit, die komplexe Situation unserer Welt zu gestalten, nämlich in einer durch das Zeichen bestimmten Kunst. Einer der wesentlichsten Künstler in diesem Bereich ist der junge japanische Maler Kumi Sugai, dem 1960 in der Reihe „Le Musée de Poche", herausgegeben von Jean-Clarence Lambert, ein Bändchen mit Text von André Pieyre de Mandiargues gewidmet wurde. Wenngleich Sugai die uralte, großartige Tradition seines Landes nicht verleugnet, spricht uns dieser Japaner doch mit den Zeichen und Formen an, die wir als uns zugehörig empfinden. Der Reiz liegt also nicht mehr im volkstümlich oder geographisch Fremdartigen, wie in der Vergangenheit bei japanischen oder ostasiatischen Künstlern, die nach Europa kamen, so oft, sondern in der auch uns vertrauten Kraft des Unbekannten, die durch Zeichen gestaltet und erlebbar gemacht werden kann. Sugai (geboren 1919 in Kobe) lebt seit 1952 in Paris und hat in diesen acht Jahren an zahlreichen wesentlichen Ausstellungen teilgenommen. So hat er auf der Biennale in Sao Paulo und der II. Documenta in Kassel 1959 ausgestellt. In amerikanischen Museen sind seine Werke vertreten. André Pieyre de Mandiargues geht in seinem einführenden Text dem Schaffen Sugais seit seinem Eintreffen in Paris nach und schildert es von den noch in den Bahnen des Surrealismus verlaufenden Anfängen über die immer mehr sich von der Zufälligkeit der Dingembleme lösenden Zeichenbilder bis zu den großen vereinfachten Symbolen seit 1958, die den Ruhm dieses jungen Malers eigentlich begründet haben. Keines der Bilder von Kumi Sugai (der Band ist durch 12 Farbtafeln illustriert) ist ohne gegenständlichen Bezug denkbar. Immer steht ein genau benennbares Thema mit dem Zeichengeschehen in Verbindung und bestimmt die geistige Bildvorstellung des Malers. Die Themen kommen auch in den Bildtiteln annäherungsweise zum Ausdruck. Überraschend ist dabei, daß Sugai sich in den ersten Jahren nach seiner Ankunft in Paris zunächst französische Bildtitel suchte, während er in den letzten Jahren zu japanischen Titeln übergegangen ist. Es spricht sich darin die Bewußtwerdung einer geistigen Tradition aus, die landesgebundene Eigenarten und Volkssubstanzen nicht verleugnen will.

Udo Kultermann

Karl Ledergerber: **KUNST UND RELIGION IN DER VERWANDLUNG**

Verlag DuMont-Schauberg, Köln

Unter dem betulich harmlosen Titel verbirgt sich Explosivstoff. Der Schweizer Autor ist praktizierender Katholik und der mittleren Generation zugehörig, die den zweiten Weltkrieg als die große Desillusion erlebte. Er weiß also um den Wert des Glaubens, kennt aber auch den allgemeinen Glaubensverlust, der weder durch die kirchliche Aufrüstung noch durch die Konfessionalisierung des öffentlichen Lebens rückgängig gemacht werden kann.

Seine Folgerung daraus ist klar und ohne theologische Winkelzüge: Die sakrale Kunst hat im entgötterten Zeitalter keine Daseinsberechtigung mehr!
Da Ledergerber aber scharf zwischen dem „Sakralen" und dem „Religiösen" trennt, braucht er das Kind nicht mit dem Bade auszuschütten. Er plädiert mit dem Eifer des Verzweifelten für eine religiöse Kunst, die aus der Überzeugung des einzelnen geboren ist und sich nur an den einzelnen wendet. Jede Art von Monumentalität kommt ihm verdächtig vor, weil sie vorgibt, von der seinstiftenden Kraft einer intakten Glaubensinstanz zu künden. Die hohlen Fassaden der Institution werden in der pseudosakralen Kunst entweder durch die Flucht ins heile Mittelalter oder durch den Sprung nach vorn in die kühnste Moderne schmackhaft gemacht. Ledergerber sieht in dem Urteil des Volkes über die kirchlichen Modernismen (Seelensilo, Gottes-Gasometer) einen schlagkräftigen Beweis für die Diskrepanz zwischen dem Sakralen und der modernen Glaubenslage. Stattdessen fordert er eine Kunst, die nicht nur auf die Vorstellungsreste aus der alten statischen Glaubenswelt (Himmel-Erde) verzichtet, sondern darüber hinaus alles Rituelle und Rechthaberische der Kirchen hinter sich läßt. Die abstrakte Kunst, die vom Sujet her nicht mehr in die alte Symbolsprache eingebaut werden kann, wird in diesem Zusammenhang als reinigendes Element betrachtet. „Ungegenständliche Malerei widerspricht der herkömmlichen Sakralmalerei und deren Verständnis der Inkarnation; damit ist das eine Gute erreicht, daß man auf das Ende dieser Sakralkunst aufmerksam wird." Ledergerber verweist auf das „Geistige" in der modernen Kunst und wertet es als Raum neuer Religiösität, ganz im Sinne von Kandinsky und auch im Sinne jener Tachisten, die im gottfreien ZEN-Buddhismus eine Entsprechung ihrer anonymen Gläubigkeit erblicken. Der Autor geht sogar so weit, trotz seiner Verwurzelung im Katholischen das Ende des Christentums herbeizuwünschen und einen überkonfessionellen, alle Menschen verbindenden Glauben zu beschwören, der dem übernationalen Gepräge der modernen Kunst und Geistigkeit entspricht. Für den religiösen Künstler läßt er vernünftigerweise die Forderung fallen, er müsse Christ oder sonstwie von der Couleur seiner Auftraggeber sein. (Beispiel: Corbusier, Picasso). So mündet seine Argumentation zwangsläufig in einen transzendenten Pan-Naturalismus ein, der nur noch von ferne an die alten Religionen erinnert und im Grunde ein konsequenter Humanismus ist, bei dem es weniger um Gott als um den Menschen geht. Ledergerbers Buch, das keinen Anspruch auf historische Vollständigkeit erhebt, sondern eine Streitschrift, ein klärender Diskussionsbeitrag sein will, ist ein durch und durch mutiges Buch.
Günter Pfeiffer

Friedrich Bayl: **BILDER UNSERER TAGE**

100 Seiten mit 8 Farbtafeln und zahlreichen Textabbildungen

Verlag M. DuMont Schauberg, Köln

Jede Generation von Künstlern, jede neue Konzeption der Gestaltung hat ihre Vorkämpfer, Interpreten, Händler und Sammler, von denen wiederum jeder, persönlich engagiert, sich bestimmten Gruppen anschließt, künstlerische Frontstellungen propagiert, historische Fakten in diesem Sinne neu sehen lernt und aktiv in das künstlerische Geschehen eingreift. Friedrich Bayl ist einer dieser Kritiker, die in unmittelbarem Kontakt mit einer bestimmten Gruppe von Künstlern stehen, Ausstellungen ihrer Werke veranstalten, Kataloge bearbeiten, Aufsätze und Bücher schreiben, immer mit dem Ziel, einer fest umrissenen Konzeption zum Durchbruch zu verhelfen. Die von Bayl vertretene Konzeption, die im vorliegenden Buch folgerichtig vertreten und analysiert wird, kann mit den Begriffen Tachismus, Informel, abstrakter Impressionismus, abstrakter Expressionismus, action painting (je nach wieder modifizierten Gruppierungen) sowie mit dem von Bayl selbst vorgeschlagenen Begriff „aktiv-abstrakt" umrissen werden. Uns scheint, als habe sich mehr und mehr der von Bayl abgewertete Name Tachismus als Gesamtbezeichnung durchgesetzt. In der Einleitung seines Buches schreibt Bayl auf Seite 7 zu Recht „Bild unserer Tage zu sein, ist eine besondere Qualität", nachdem er kurz zuvor festgestellt hatte „Die meisten Bilder, die heute gemalt werden, entstehen nach Stilen, nach Auffassungen und Anschauungen, die schon vor hundert, achtzig und zwanzig Jahren Geltung hatten". Was von Bayl dann aber im Verlauf des Buches vorgestellt wird, ist fast ausnahmslos eine Konzeption, die im Jahre 1960 immerhin schon 20 Jahre alt war, der Ausdruck einer Zeit also, deren Charakteristika Chaos, Krieg, Zerstörung, Flucht und Not waren und die in den Werken von Pollock und Wols, Dubuffet und Fautrier ihre angemessene künstlerische Ausprägung erhielt. Was Bayl getan hat, ist also genau das, was er theoretisch widerlegen möchte, er hat die Bahnbrecher einer bestimmten Konzeption mit ihren auch heute noch nach dieser Konzeption arbeitenden Nachfolgern zusammengesehen. Bayl übersieht betont, daß eine andere Generation auf den Plan getreten ist mit veränderten Zielen, und sicherlich fehlen in seiner Synopsis Maler wie Fontana, Still, Reinhardt, Newman, Dorazio nicht zufällig. Diese zeitgenössischen Maler, die „aus dem Vorgestrigen und Gestrigen Konsequenzen gezogen, es zerstört haben" (Bayl auf Seite 7) stehen in deutlichem Widerspruch zu den von Bayl als Bilder unserer Tage ausgegebenen Werken. Doch auch innerhalb der von Bayl auf die Gegenwart projizierten Vision einer legitimen, aber überwundenen Malerei ergeben sich Uneinsichtigkeiten, etwa durch die Einbeziehung von Baumeister, Bissier und Nay, andere durch das Fehlen von Francis, Appel, Dahmen, Thieler, Cuixart. In der Wertung ist die Überschätzung Vedovas anzumerken, der auch durch die Einbandgestaltung einen besonderen Akzent erhielt. Mark Rothko muß in diesem Zusammenhang rätselhaft erscheinen und wird auch durch die theoretische Konstruktion einer dem Meditativen zugeneigten Seite der tachistischen Gruppe nicht verständlicher. Rothko ist deutlich einer anderen Auffassung verbunden, einer gegenwärtigen, wie sie von den jungen Künstlern in Überwindung der Welt des Chaos verstanden wird. Das Buch von Bayl erhält seinen Wert und seine Bedeutung dadurch, daß eine klare Position eingenommen und mitgeholfen wird, das ausweglose Monologisieren ohne Terminologie zu überwinden. Bayl gibt erhellende Einblicke in die Situation der von ihm behandelten Malerei, wobei sein Irrtum, diese als gegenwärtig auszugeben, kaum ins Gewicht fällt. Seine sprachliche Diktion sucht mehr Deutung als sachliche Analyse. Insbesondere in einigen Bildanalysen fragt man sich vergeblich nach dem Sinn („die Geste als wehende Fahne der Erlösung" — S. 55). Viele der analysierenden Kapitel schließen mit einem nicht mehr verständlichen Aufbruch in gelehrt klingende Sentimentalität. Dem Text Bayls angeschlossen wurde eine Reihe von Selbstäußerungen der beteiligten Maler, die teils zusätzliche, jedoch kaum maßgebende Erkenntnismöglichkeiten bieten, teils jedoch durch penetrante Hinweise darauf, daß ein Maler mit Worten nichts aussagen könne, überflüssig waren.
Udo Kultermann

Georg Schmidt — Adolf Portmann — Robert Schenk: **KUNST UND NATURFORM**

Basilius-Presse, Basel

1958 fand aus Anlaß des 200jährigen Bestehens der Firma Geigy eine große Ausstellung in der Kunsthalle Basel statt, die sich zur Aufgabe stellte, die Parallelität der Formwelt von ungegenständlichen Kunstwerken und wissenschaftlichen Fotografien aufzuzeigen. 68 Kunstwerke und Fotos wurden nunmehr daraus ausgewählt und konfrontiert. Es wird deutlich, daß es sich kaum um direkte Beeinflussung der Disziplinen handelt, sondern um überraschende formale Übereinstimmung zweier Gebiete, die sich ansonsten nicht berühren. Die Naturwissenschaftler Portmann und Schenk stehen wie der Kunsthistoriker G. Schmidt zunächst selbst voller Verwunderung vor der Frage, warum gerade zur selben Zeit, jedoch „unter völlig anderen Voraussetzungen und aus einem ganz anderen Bestreben heraus" moderne Forscher und Künstler dieselben Formelemente finden und gestalten. A. Portmann sieht dem gemeinsamen Wurzelgrund „in einer elementareren Sphäre, in der Formen und Farben in einer eigenen Sprache zu uns reden", „jenseits der Grenzen unseres naiven Sinneslebens". „Die Dynamik des verborgenen Erlebens" gebe „die Motive" heutigen Gestaltens ab, und der tiefere Anlaß der Begegnungen sei „die Entdeckung des Eigenlebens optischer Elemente". Aber nach wie vor seien die Bilder und Strukturelemente dem Forscher Anlaß zur Übersetzung in die Sprache des Verstandes, dem Künstler aber „Gleichnisse für die Bewegungen seiner Gefühle". Die Berechtigung ungegenständlicher Kunst liege in einer tiefen Revolte des Gefühls, des unmittelbaren Erlebens gegen die ausschließliche Weltdeutung durch den Verstand. G. Schmidt spricht von „entwicklungsgeschichtlich organischen Parallelen gleichzeitiger Phänomene auf verschiedenen autonomen Lebensgebieten" und meint, der Sinn dieser Parallele könne nur im Gesamtzusammenhang der menschlichen Kulturentwicklung gefunden werden. Der Beitrag R. Schenks ist darum vielleicht besonders aufschlußreich, weil er die technischen Bearbeitungsmethoden der Naturwissenschaft darlegt, die zu diesen Fotos führten. Den Forscher interessieren keine Bilder, sondern ablesbare Gesetzmäßigkeiten. Der Unterschied zur Schöpfung eines Kunstwerks ist fundamental. Dennoch schafft der Wissenschaftler damit Informationen, die den in der menschlichen Psyche verankerten nahekommen. Der Vorstoß in den Feinbau der Materie und die Loslösung vom überlieferten Gegenstand sind zwei voneinander losgelöste Bemühungen unserer Epoche, Aufgaben, die uns zur Bewältigung zufallen. — Das in der Basilius-Presse vorzüglich gedruckte Buch greift in Bild und Wort mitten in die Ursprünglichkeit beider Bereiche.
K. Goerres

Karl Barlach: **MEIN VETTER ERNST BARLACH**

102 Seiten Text, 40 Seiten Abb.

Verlag B. C. Heye & Co., Bremen

Es ist keine Monographie im üblichen Sinne, was Karl Barlach hier vorlegt. Es ist eigentlich ein Buch der Erinnerung mit Plaudereien und sprachlichen Momentaufnahmen. Der Vetter, der hier schreibt, war zugleich ein enger, treuer Freund des großen Bildhauers, der Aufstieg und Absturz Barlachs, sein Elend im NS-System, miterlebte und tief empfunden hat. Aus dieser Sicht versucht Karl Barlach eine Deutung des Künstlerlebens, damit natürlich eng verbunden, aber nicht als eigentliches Buchthema gedacht, eine Deutung des Schaffens. Die Schilderungen führen von frühen Jugendzeiten, dem Kreis der Familie, über den ersten Weltkrieg zu den inneren Kämpfen um die Gestaltung, zu Reisen und Besuchen, zu Ehrungen und Erfolg und enden in der Erinnerung an den bitteren Absturz und an die Verfolgung. Zu den gut reproduzierten Bildern sind knappe Erläuterungen am Buchende beigegeben. Eine Veröffentlichung, die von allen Freunden Barlachs herzlich begrüßt werden wird.
fhs.

Gerhard Gollwitzer: **SCHULE DES SEHENS**

72 Seiten, 114 Abb. und 12 Tafeln, kart. 9,80 DM.

Otto Maier Verlag, Ravensburg

Eine sinnvolle Anleitung zum Erfassen von Farbe und Form will der Verfasser bieten. Er wendet sich dabei an „jedermann", will also Jugend und Erwachsene, die nicht oder nur wenig mit bildender Kunst in Berührung kamen, zum Zeichnen und Malen, aber auch zu eigenem Urteil über Form und Farbe erziehen. Diese Absicht kann durch das Büchlein durchaus erreicht werden, denn die Ausführungen sind knapp und verständlich, die Bild- und Farbbeispiele instruktiv.
fhs.

SCHUTZMARKEN VON BINDER

Expo-Publikation, New York — Los Angeles

Die künstlerische Arbeit von Binder (Beilstein/Württ.) wird in dieser umfangreichen, großformatigen, auffallend aufwendigen Buchausgabe dem Interessenten unterbreitet. Man weiß nicht recht, soll es ein Leistungsquerschnitt in Art einer Bild-Monographie sein, oder will der amerikanische Verlag damit lediglich Propaganda für sich und die von irgendeiner Seite vertretenen Schutzmarken machen. Diese Publikation hat mit Kunstbüchern wenig gemein.
fhs.

DEM ANDENKEN DR. JOSEF HAUBRICH

Georg Meistermann
Dr. Josef Haubrich

Der 72jährige Kölner Rechtsanwalt Dr. Josef Haubrich erlag kürzlich einem Herzschlag. Mit ihm ist eine der markantesten Sammlerpersönlichkeiten Deutschlands dahingegangen. Als Sammler wird man geboren. Das gilt auch für Josef Haubrich, der schon als Student zu sammeln begonnen hat, zunächst alte Graphik. 1915 erwarb er eine Gipsform für eine Bronzeplastik von Wilhelm Lehmbruck. 1946 übergab er der Stadt Köln seine Sammlung, die vor allem Werke der deutschen Expressionisten umfaßt. Die meisten modernen Bilder und einige moderne Plastiken, die heute im Wallraf Richartz Museum Köln zu sehen sind, gehören zur Schenkung Dr. Haubrichs, der seine Sammlung vor dem Zugriff der Nationalsozialisten zu retten verstand, indem er sich die Verfügung, daß Werke der französischen Kunst nicht beschlagnahmt werden durften, zunutze machte und in richtiger Einschätzung der Ignoranz der hausdurchsuchenden Gestapobeamten die deutschen Expressionisten für Franzosen ausgab: so taufte er Nolde auf Clairin, Beckmann auf Pascin, Kokoschka auf Lurçat um. — Die Porträtzeichnung Haubrichs, die wir reproduzieren, stammt von Georg Meistermann. Gerhard Marcks hat den Römerkopf Haubrichs modelliert, Otto Dix den Rechtsanwalt Haubrich im Talar porträtiert.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

James Thurber, der große amerikanische Humorist, dessen Fabeln und Zeichnungen sich in aller Welt starker Beliebtheit erfreuen, verschied 66jährig und völlig erblindet an den Folgen einer Gehirnoperation.

Der amerikanische Maler Max Weber, ein Künstler russischer Abstammung und Vorkämpfer der Moderne in den U.S.A., verstarb 80jährig in Long Island, New York.

Reinhard Herbig, der mit 63 Jahren verstorbene Archäologe und erste Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom, konnte noch kurz vor seinem Tod die Drucklegung seiner letzten Publikation über den sogenannten 3. Stil des Pompejanischen Fresko beraten. Der vor allem als Etruskologe verdiente Forscher war Schüler und Freund von Curtius und wie dieser eine universell gebildete Künstlernatur von internationalem Ansehen.

Kurt Craemer, der in Positano ansässige Düsseldorfer Maler und Zeichner, verunglückte tödlich bei einem Autounfall bei Palinuro. Er gründete mit Gilles und Pfeiffer-Watenphul die deutsche Malerkolonie von Ischia.

PERSONALIA

André Malraux, der französische Kultusminister, Roman- und Kunstschriftsteller, vollendete sein 60. Lebensjahr.

Grandma Moses, die amerikanische Sonntagsmalerin, feierte ihren 101. Geburtstag mit der Ausstellung ihrer Illustrationsfolge „The Grandma Moses Story" in der New Yorker Galerie Etienne.

Der Bonner Maler Prof. Herrmann Dienz feierte seinen 70. Geburtstag. Der Künstler stand dem „Blauen Reiter" nahe und entwickelte sich über den Schulexpressionismus zur Abstraktion.

Als Direktor der Städt. Kunstsammlung in Bonn tritt Dr. Eberhard Marx die Nachfolge von Dr. Walter Holzhausen an. Marx leitete bisher das Haus am Waldsee in Berlin. NP

Zum neuen Leiter der Wiener Albertina, dieser international bedeutenden Graphik-Staatssammlung, wurde Dr. Walter Koschatzky, vordem an der Neuen Galerie des Joanneums in Graz, berufen. Er übernimmt das Direktionsamt von Prof. Otto Benesch am 1. Januar 1962.

Der Stuttgarter Maler Klaus Bendixen hat einen Lehrauftrag an die Hamburger Hochschule für Bildende Künste erhalten.

PREISE

Die hochdotierten Preise der VI. Biennale von Sao Paulo erhielten in der bekannten Aufteilung nach in- und ausländischen Künstlern und Künstlerinnen: Vieira da Silva (Portugal), Yoshige Saito (Japan), Alicia Penalba (Argeninien), Leonhard Baskin (U.S.A.), Tadeusz Kulisicwicz (Polen), Julius Bissier (Deutschland). Nationale Preise gewannen: Lygia Clark, Isabel Pons, Anatol Wladyslaw. Außerdem gelangten 11 privatgestiftete Preise zur Verteilung u. a. an William Scott (Großbritannien) und Moshe Tamir (Israel).

Preisträger aus dem Schweizer Wettbewerb für Abstrakte Kunst 1961 wurden: 1. Preis (Goldmedaille) der deutsche Maler Fathwinter, 2. Preis (Silbermedaille) der Grieche Perdikides und der Italiener Bianco. Den Preis der Schweizer Sektion (Silbermedaille) erhielt W. Emch, den für eine Künstlerin (Silbermedaille) die Italienerin de Romans. Ein Publikumspreis soll aus der Besucherabstimmung in der Galerie Kasper, Lausanne, ermittelt werden. NP

Die Landesregierung Niedersachsen stiftete den überregionalen „Großen Niedersachsen-Kunstpreis" und einen regionalen Förderpreis. Der Große Kunstpreis wird alljährlich mit einer unteilbaren Zuwendung von 25 000 Mark für ein Einzel- oder Gesamtwerk in den Sparten Literatur, Musik und Bildende Künste verliehen. Der Förderpreis für junge Künstler, mit 10 000 Mark dotiert, wird ebenfalls jedes Jahr in den 3 Sparten vergeben.

Horst Antes, der 27jährige deutsche Maler aus Heppenheim, ist auf der 2. Biennale von Paris mit dem „Künstlerpreis der Biennale" ausgezeichnet worden.

Die Kritiker-Preise des Verbandes der Deutschen Kritiker wurden zum 10. Male verliehen. In der Sparte Bildende Kunst 1960/61 wurden der Plastiker H. Droste und der Maler R. Szymanski „für vielversprechende Leistungen" ausgezeichnet.

Den diesjährigen Förderpreis der Stadt Wien erhielten in der Sektion Bildende Kunst Johannes Avramidis und Grete Yppen.

Der Hamburger Fritz-Schumacher-Preis 1961 für Städtebau und Landschaftsgestaltung wurde dem Architekten und Stadtplaner Prof. Ernst May zuerkannt.

Die zur Ausstellung „Junge Stadt sieht junge Kunst" vergebenen Kunst-Preise der Volkswagenwerk-Stadt Wolfsburg erhielten: Für Malerei Rainer Küchenmeister, Berlin, für Plastik Rolf Szymanski, Berlin, und Helmut Rogge, Hannover, für Graphik Helga Pape, Schöppenstedt.

Einen nach dem Trierer Maler J. A. Ramboux (1790—1866) benannten regionalen Kunstpreis stiftete die Stadt Trier. Er soll in Höhe von 3000 Mark jedes dritte Jahr, in diesem Jahre erstmals verliehen werden.

Gewinner des XII. Premio Lissone 1961 wurden: die amerikanische Malerin Joan Mitchell (Großer Preis) und 12 Maler verschiedener Nationalität mit gleichen Preisen: Barré, Bellegarde, Bertini, Brüning, Bolle, Downing, Dufrêne, Frankenthaler, Hains, Nikos, Scanavino, Schifano.

ALLGEMEINES

Der Plan zur Gründung eines Internationalen Forschungszentrums für vergleichende Kulturwissenschaften in Salzburg wurde von Prof. Anderle, Generalsekretär der Gesellschaft für vergleichende Kulturforschung, dem Synopsis-Kongreß (Über die Probleme der Hochkulturen) vorgelegt. Das neue Zentrum soll mit der geplanten Universität Salzburg zusammenwirken. NP

Aus Eisensteins szenischem Skizzenwerk zeigte die Cinématheque in Paris 300 Arbeiten, die die Witwe des russischen Filmavantgardisten aus dem Nachlaß auswählte. Diese Sammlung von Entwürfen und Studien zu Eisensteins Meisterwerken wurde nun vom Stadtmuseum in Amsterdam übernommen.

Ein Münzmuseum wurde im Gebäude des Italienischen Schatzministeriums in Rom eingerichtet. Es enthält die größte numismatische Ausstellung mit einem Grundstock von 6500 Exemplaren sowie etwa 150 Werken der bedeutendsten Medailleure des 19. und 20. Jahrhunderts, dazu Vatikan-Medaillen ab 15. Jahrhundert und das Modell einer Münzwerkstatt.

Der 50. Wiederkehr des Todesjahres von Josef Israels, des holländischen Frühimpressionisten und Anreger Max Liebermanns, war eine Gedächtnisschau im Museum seiner Geburtsstadt Groningen gewidmet. NP

Anläßlich der 100-Jahr-Feier der National-Gallery von Victoria, Australien, lieh die niederländische Regierung 56 Gemälde alter und neuerer Meister an Melbourne aus, die bis März 1963 auch in Tasmanien, Neusüdwales und Südaustralien ausgestellt werden. Mit Ausnahme von van Gogh stammen alle Werke aus Staatsbesitz. NP

Das Märkische Museum der Stadt Witten und der Verein für Orts- und Heimatkunde in der Grafschaft Mark zu Witten, beide 1886 gegründet, begingen mit den Ausstellungen „Kunstsammlung der Stadt Witten" und „Künstler aus Witten" ihr 75jähriges Jubiläum.

Aus der Ausstellung „Ars viva 61" des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie wurden im Kölnischen Wallraf-Richartz-Museum 40 Kunstwerke im Wert von 18 860 Mark verkauft, u. a. an das Museum of Modern Art, New York. Inzwischen wanderte die Ausstellung nach Nürnberg weiter (Bayr. Landesgewerbeanstalt), von wo sie nach Wiesbaden, Braunschweig und Dortmund gehen wird.

Eine Ausstellung von etwa 200 meist unbekannten Werken Goyas wurde unlängst im Palast Philipp IV. in Madrid eröffnet. Die Gemälde und Zeichnungen gehören Privatsammlungen, vorwiegend aus spanischem Adelsbesitz. EP

Die neue Mannheimer „Galerie Mohnen" (im früheren Amerikahaus) eröffnete ihre Gründungsschau mit Werken von Baumeister, Baerwind, Cimiotti, Dorazio, Ducman, Epple, Hartung, Hoehme, Winter u. a.

Corinths Walchensee-Bild „Ostern", eines seiner späten Hauptwerke, wurde von einem deutschen Sammler für 235 000 Mark aus dem Ausland zurückerworben.

Als ein Tiepolo wurde in der Sakristei des Doms von Udine ein Gemälde durch den ehemaligen Direktor des dortigen Museums identifiziert. Der Schätzwert des Bildes — eine Kreuzigung — beträgt eineinhalb Millionen Mark.

Ein Gemälde von Lucas Cranach dem Älteren, Wert 180 000 Mark, wurde aus dem Baseler Kunstmuseum entwendet. Es handelt sich um ein Porträt des sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen. Maße: 20,5 auf 14,5 cm.
Mehrere zur Reproduktion in eine Mailänder Druckerei gegebene Gemälde im Wert von etwa 12 000 Mark unterschlug ein dortiger Lehrling. In Venedig raubten Einbrecher aus einer Privatsammlung alte und neuere Gemälde, darunter 2 Corots sowie alte Bronzen im Wert von rund 25 000 Mark. Ihre Beute entführten sie in einer Barke, wobei sie die Polizei ertappte.

Ein bisher unbekanntes Gemälde von Goya wurde — laut Expertise — in Malmö bei der Restaurierung entdeckt. Es trägt die Signatur des Meisters und stellt

ein junges Mädchen in gelber Jacke und rotem Muff dar. Experten auf dem Kontinent und in Schweden erklärten das Werk für echt. Schätzwert etwa 750 000 Mark.

Die Besucherzählung des Wiener Ausstellungs-Zyklus Moderner Meister im Jahre-Turnus ergab: Van Gogh-Ausstellung: 140 388, Cézanne-Ausstellung: 122 000, Gaugin-Ausstellung: 105 525 Besucher.

Der Pariser Maler Bazaine sprach anläßlich der französischen Gastausstellung in Moskau über Probleme der Gegenwartskunst. Danach hielt er vor beifälligem Publikum in der Moskauer Kunstakademie einen Vortrag über „Die zeitgenössische Malerei und die Funktion des Malers in der Gesellschaft".

Andrea Mantegnas Gesamtwerk, das erstmals zu einer Ausstellung versammelt war, repräsentierte eine Schau aus 50 Gemälden im Herzogspalast von Mantua.

Das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln bot eine Sonderausstellung seiner sakralen Kunstschätze aus Indien und Indonesien. Die südasiatischen Arbeiten veranschaulichen u. a. den hinduistischen Götter- und ostindonesischen Ahnen-Kult sowie die Götter- und Dämonenhierarchien von Java, Bali, Batak und Sumatra.

Mit einer Gedächtnisschau für H. N. Werkman ehrt die Städt. Kunstgalerie in Bochum den 1945 im Widerstand gefallenen holländischen Maler, Graphiker und Typographen. HAP Grieshaber widmete dem avantgardistischen Meisterdrucker vor Jahren eine bibliophile Dokumentation der Achalm-Drucke.

Die „Neue Galerie im Künstlerhaus München" — von dem Verleger Rolf Becker ins Leben gerufen — wurde vor kurzem in Anwesenheit der Landesregierungsvertreter und Repräsentanten von Kirche, Diplomatie und Konsularischem Corps festlich eröffnet. Ministerialrat Dr. Keim für das Bayer. Kultusministerium und der Münchener Kulturreferent Stadtrat Dr. Hohenemser hielten Ansprachen. Die innenarchitektonische Renovation ist das Werk Prof. Gangkofers von der Münchener Akademie.

„Moderne indische Kunst" stellte die Deutsch-Indische Gesellschaft Bremen im Bremer Übersee-Museum vor, darunter Werke von Laxman, Pai und Avinash Chandra.

Als Reste der ältesten Synagoge Westeuropas bestätigte Prof. Pietragrande, Superintendant der Altertümer von Ostia, die Grabungsfunde in Ostia Antiqua aus dem 3. oder 4. Jahrhundert nach Christi. Säulenreliefs mit dem siebenarmigen Leuchter sowie rituelle Details im baulichen Charakter bezeugen die Richtigkeit der Vermutungen über diese basilika-artige Synagoge im einstigen Welthafen Ostia, wo sämtliche Ostreligionen vertreten waren. NP

Eine Auswahl aus Rembrandts Radierwerk, das den wertvollsten Anteil der Sammlung de Bruyn darstellt, zeigt gegenwärtig das Amsterdamer Rijksmuseum, dem das gesamte Vermächtnis des in der Schweiz verstorbenen Sammlers zufiel. NP

Das Guggenheim-Museum New York zeigt bis Jahresende die Ausstellung „American Abstract Expressionists and Imagists" mit de Kooning, Gottlieb, Hofmann, Motherwell u. a. Eine Sonderschau ehrt Gorky, Pollock und Tomlin, eine kontrastierende ist dem Deutschamerikaner Albers gewidmet. Die Ausstellung eröffnet einen sporadischen Zyklus, für den angekündigt werden: „Tendencies of the geometric, the figurativ, the fantastic painting" und „New directions in sculpture".

Eine geplante Monet-Ausstellung im Amsterdamer Städt. Museum scheiterte an der Absage zahlreicher Leihgeber, die unter dem Eindruck sich häufender Bilderdiebstähle ihre Beschickung refüsierten.

Ein Österreich-Haus für Berlin aus Privatspenden in Deutschland lebender Österreicher soll im Hotel „Tusculum" am Kurfürstendamm eingerichtet werden und den geselligen wie geistigen Mittelpunkt der österreichischen Kolonie und der Freunde österreichischer Kultur bilden.

In London wurde die „Contemporary-Portrait-Society" gegründet, die sich für Pflege und Förderung moderner Porträtkunst gegen den Akademismus, mit einer Ausstellung in der Galerie Wildenstein einführte. Gezeigt wurden Werkbeispiele u. a. von Kokoschka, Sutherland, John und Grant. NP

Neue Höchstpreise für Bonnard, Chagall und Soutine erzielte eine New Yorker Versteigerung der Sammlung Juvilèr: ein Bonnardscher Frauenakt kam auf 101 000, ein Chagall auf 77 500 und ein Soutine auf 76 000 Dollars. NP

Heinz E. Hirscher, der Stuttgarter Maler und Kunstpädagoge, ist deutscher Teilnehmer an der Ausstellung experimenteller Kunst im New Yorker Museum of Modern Art „The Art of modern Assemblage". Die Schau mit Werken u. a. von Duchamp und Schwitters, wandert anschließend nach Dallas und San Franzisco.

Eine nonfigurative Metallskulptur des italo-amerikanischen Plastikers Ezio Martinelli wurde vom Nationalen Rat für Kunst in U.S.A. der UNO gestiftet. Dag Hammarsköld wählte sie noch kurz vor seinem Tode aus, doch wurde über den Aufstellungsort für das Werk bisher nicht entschieden.

Die neue „galerie schütze" in Bad Godesberg wurde mit der Ausstellung „carolus lehner" eröffnet.

internationales kunstzentrum e. v. erlenbach am main nennt sich eine kürzlich gegründete Vereinigung, die in Erlenbach am Main einen Sammelpunkt zeitgenössischer Kunst schaffen will.

Henry Moores Skulptur „Liegende Frau", die der Künstler der Stadt Leicester weit unter Verkaufspreis zu 22 000 Mark anbot, wurde vom Stadtrat als „ein Haufen mittelmäßigen Blechs, das beansprucht, großartig zu sein", abgelehnt.

AUSSTELLUNGEN

Aachen
Museumsverein im Suermondt-Museum, Wilhelmstr. 18: Dezember „Aachener Künstlerbund 53"

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: Bis 30. 12. „7. Jahresausstellung der Gesellschaft der Freunde junger Kunst". „Weihnachtsverkaufsausstellung des Badischen Kunsthandwerks"

Bochum
Städt. Kunstgalerie: Bis 26. 12. verlängert „Hendrik Nicolaes Werkman".
Galerie Schöninger, Am Odeonsplatz: Bis 31. 12. „Deutsche und französische Grafiken", „Cosmographica Universalis (1544)", Holzschnitte v. Sebastian Münster.

Bremen
Kunsthalle, Am Wall 207: Bis 7. 1. 1962 „Staatl. Kunstschule, Bremen". „Daphnis et Chloe, Buchillustrationen v. Maillol, Bonnard u. Chagall." „Graphik v. Maillol zum 100. Geburtstag des Künstlers"
Paula-Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: Bis 31. 12. „Das Bild als Geschenk", Verkaufsausstellung.

Dortmund
Museum Am Ostwall, Ostwall 117: Bis 7. 1. 1962 „Adolf Hölzel, mit Werken v. Meyer-Amden, Schlemmer, Baumeister, Kerkovius"

Düsseldorf
Galerie Gunar, Schützenstr. 63: Dezember „Ölbilder und Gouachen von Marcel Schaffner, Schweiz"
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: Dezember „Otto Pankok, das plastische Werk"
Haus F. G. Conzen, Kasernenstr. 3: Bis 1. 1. 1962 „Chagall, Daphnis und Cloe"

Essen
Galerie Zwirner, Am Folkwangmuseum, Kahrstr. 54: Dezember „G. F. Ris — Bilder, Zeichnungen u. Plastiken"

Frankfurt am Main
Galerie Dorothea Loehr, Schumannstr. 25: Dezember „Ernst Schumacher — Bilder und Blätter"
Galerie Olaf Hudtwalcker, Jazzhaus, Kl. Bockenheimer Str. 12: Dezember bis Januar 1962 „August Puig"
Galerie am Dom, Saalgasse 3: Bis 24. 12. „Maler der neuen Gruppe am Dom"
Historisches Museum, Saalhof-Saalgasse 31: Bis 14. 1. 1962 „Bilderbogen und Puppenstuben".
Das Graphische Kabinett Karl Von der Bank, Goethestr. 11: Bis 31. 12. „Moderne französische Graphik, Neuerscheinungen und Neuerwerbungen 1961"

Hamburg
Kunstverein in der Hamburger Kunsthalle: Bis 7. 1. 1962 „Das Gesamtwerk von Aristide Maillol, zu seinem 100. Geburtstag am 8. 12. 1961" (übernommen vom Musée National d'Art Moderne, Paris)
Centrale Roth 7, Rothenbaumchaussee 7: 2. 1 .— 24. 1 1962 „Exposition Flurschütz, Heeder, Volz, Walterfang"

Hameln
Der Kunstkreis, Von-Dingelstedt-Str.: Bis 22. 12. „Weihnachtsschau Malerei, Graphik, Kunsthandwerk"

Kassel
Hessisches Landesmuseum, Wilhelmshöher Platz 5: Bis 2. 1. 1962 „Ludwig Strack, ein hessischer Landschaftsmaler der Goethezeit"

Köln
Galerie Änne Abels, Wallrafplatz 3, I.: Bis 10. 1. 1962 „Zeitgenössische Kunst (Gemälde, Plastiken, Gouachen, Aquarelle)"
Wallraf-Richartz-Museum, An der Rechtschule: 29. 12. 1961—25. 2. 1962 „Henry Toulouse-Lautrec". Bis Ende Dezember „Kirchliche Kunst der Gegenwart, Rom 1961"
„Gedächtnisausstellung Hans Fischer"
Verkehrsamt der Stadt Köln, Johannishaus: „Die besten deutschen Plakate 1960"

Mainz
Galerie Hans Bayer, Rochusstr. 23: Dezember „K. F. Dahmen, Gouachen"

Mannheim
Städt. Kunsthalle, Am Wasserturm: Bis 7. 1. 1962 „Neuerwerbungen der Kunsthalle Mannheim". 13. 1. bis 11. 2. 1962 „Hans Fischer-Schuppach, Zeichnungen"

München
Neue Galerie im Künstlerhaus, Am Lenbachplatz: Bis 5. 1. 1962 „Karl Reidel, Skulpturen".

Münster
Schanze, Freie Künstlergemeinschaft, Hauptbahnhof: Dezember „Weihnachtsschau"

Neuss
Clemens-Sels-Museum im Obertor: Dezember „Kleinplastiken und Graphik von Aristide Maillol"

Nürnberg
Bayer. Landesgewerbeanstalt: Bis 4. 2. 1962 „Neues Gebrauchssilber"

Remscheid
Stadttheater: Bis 31. 12. „Berliner Künstler"
Heimatmuseum „Paul Bedra, Öl, Tempera, Holzschnitte"

Schwenningen/Neckar
Kleine Galerie, Herdstr. 24: Bis 23. 12. „Kurt Frank"

Solingen
Deutsches Klingenmuseum, Solingen-Grafrath: Bis 1. 1. 1962 „Karl-Julius Joest, 65 Jahre Solinger Laienschaffen"

Stuttgart
Staatsgalerie, Neckarstr. 32: Bis 14. 2. 1962 „Hans Thoma und sein Kreis"
Württ. Kunstverein, Staatl. Akademie der Bildenden Künste, Zum 200jährigen Bestehen: Bis 30. 12. „Akademieausstellung". Weihnachtsausstellung 1961 im Kunstgebäude am Schloßplatz: Bis 22. 12. „Gemälde-Graphik-Plastik"
Galerie Senatore, Weberstr. 59: Bis 9. 1. 1962 „Sironi", 9. 1.—19. 1. 1962 „Dada Maino"
Galerie Müller, Hohenheimer Str. 7: Bis 20.12. „Karl Otto Götz"

Ulm
Museum der Stadt Ulm: Bis 2. 1. 1962 „Künstlergilde Ulm, Weihnachtsausstellung"
Museumsgesellschaft Ulm e. V.: 7. 1.—2. 2. 1962 „Ilse Rehn"

Wiesbaden
Städt. Museum, Gemäldegalerie, Friedrich-Ebert-Allee 2: Bis 28. 1. 1962 „Graphik zur Weihnacht"
Galerie Anna Roepke, Fichtestr. 4: Eröffnungsausstellung „Max Bill, Bilder — Skulpturen"

Worpswede
In der Worpsweder Kunsthalle Netzel: Bis 7. 1. 1962 „Worpswede 1961, Malerei und Handwerk"

Wilhelmshaven
Verein der Kunstfreunde, Viktoriastr. 1: Bis 23. 12. „schwarz-weiß, Graphik deutscher Künstler"

AUSLAND

Basel
Galerie d'Art Moderne, Aeschengraben 5: Bis 3. 1. 1962 „Francis Bott"

Paris
Galerie Claude Bernard, 5 rue des Beaux-Arts, Paris 6: Dezember „Fernand Léger, Zeichnungen 1904—55"
Le Point Cardinal, Paris VI, 12 rue de l'Echaudé-Saint-Germain: Bis Ende Dezember „Max Ernst, ouevre sculpté 1913—61"
Galerie Jeanne Bucher, 53, rue de Seine, Paris 6: Dezember „Etienne Hadju, sculptures"

Zürich
Kunsthaus: Bis Mitte Januar „Gesellschaft Schweizerischer Malerinnen, Bildhauerinnen und Kunstgewerblerinnen"
Kunstsalon Wolfsberg: Bis 30. 12. 1961 „W. Sautter, H. Schmid, Pham Thuc Chuong"
Helmhaus: Bis 31. 12. 1961 „Zürcher Künstler"
Pestalozzianum: Bis 26. 2. 1962 „Musische Erziehung in der Elementarschule"

BERICHTIGUNG

Der im vorigen Heft abgedruckte Brief von Robert Delaunay an Franz Marc wurde selbstverständlich nicht 1922, weit nach Marcs Tod, geschrieben. Er datiert von 1912. Wir bitten den Druckfehler zu entschuldigen.

galerie
brusberg
hannover

klaus jürgen-fischer

10. 11. - 4. 12.

dieter
brusberg
hannover

galerie

plastik und zeichnungen
von armitage,
chadwick, loth, reichhold,
rogge, ramous u. a.

ölbilder und aquarelle
von
werner heldt,
herkenrath, d'orgeix,
bechtold,
munford,
neubauer, kopfermann,
laabs, sjöberg,
wendland, wallert,
wunderlich

druckgrafik von miró,
vedova, geyger,
jürgen-fischer,
schoofs, schumacher,
trökes,
janssen u. a.

verlag

helmut rogge „figürliches", kassette
mit 10 radierungen, vorwort von
werner schmalenbach 225.-

armin sandig „deklinationen
des quadrates", kassette mit 10 Farb-
radierungen
einleitung von alfred hentzen 185.-

paul wunderlich, 7 lithografien zu
versen von francois villon 280.-

gerhard wendland „7 tage"
9 ein- und mehrfarbige radierungen
mit dem abdruck einer eröffnungs-
rede v. werner schmalenbach 225.-

weitere mappenwerke und einzel-
blätter von buchheister, herkenrath,
schreib, rogge, neubauer u. a. finden
sie in unserem katalog „lob der
grafik", den wir gegen eine schutz-
gebühr von 50 Pf. gerne versenden.

Kalender 1962
mit je einer
Originalgrafik
von
Bissier, Gaul
Geccelli, Goetz
Griesshaber
Hoehme
Kirchberger, Lohse
Mack, Piene
Pfahler, Wessel

Format 34 x 48
Auflage 60 Ex.

Galerie Müller
Stuttgart
Hohenheimer Str. 7

Ausstellung

Nov.: Paul Reich
Dez.: K. O. Goetz

Reich

Inserenten schreiben an die WELT:

. . . In mehreren großen deutschen Blättern hatte ich ein Rembrandt-Porträt für 170 000,– DM angeboten. Die WELT war die einzige Zeitung, von der Angebote kamen. Dabei war ich erstaunt, daß die WELT nicht nur in Deutschland sehr populär ist und gern gelesen wird, sondern auch im Ausland weit verbreitet ist und Anklang findet.

Das ist ein Urteil von vielen, die alle übereinstimmend besagen: Kunstgegenstände und Antiquitäten lassen sich durch Anzeigen in der WELT schnell und gut verkaufen. Die Gründe dafür: Die WELT hat am Wochenende eine Auflage von mehr als 310.000 Exemplaren. Sie ist überall im Bundesgebiet und im Ausland verbreitet. Und vor allem: Sie wird zu einem hohen Prozentsatz von Persönlichkeiten gelesen, die auf Grund ihrer Bildung, ihres Einkommens und ihrer gesellschaftlichen Stellung als Käufer von Kunstgegenständen in Frage kommen. Vorschläge für eine Insertion in der WELT machen wir gern. Bitte fordern Sie unseren ausführlichen Prospekt an.

DIE WELT

Unabhängige Tages- und Wirtschaftszeitung

Hamburg 36, Kaiser-Wilhelm-Straße 1, Ruf 34 10 10
Essen, Sachsenstraße 36, Ruf 2 14 21
Berlin-Tempelhof, Mariendorfer Damm 1/3, Ruf 75 05 86
Frankfurt/M., Frankenallee 71–81, Ruf 33 38 85 und 33 78 36

DENISE RENÉ
124 RUE LA BOETIE PARIS VIIIe ELY: 93-17

ART
ABSTRAIT
CONSTRUCTIE

GALERIE
ÄNNE ABELS

KÖLN
Wallrafplatz 3, Tel. 21 55 64

AFRO
APPEL
BRÜNING
BURRI
CANONICO
DAHMEN
GAUL
HAJEK
MORENI
RIOPELLE

Galerie
Alfred
Fischer

Cubistes Surréalistes Maîtres abstraits

18 rue de Miromesnil Paris 8è Anjou 17.81

GALERIE
ARDITTI

15, *rue de Miromesnil - Paris* 8e
anjou 61-20

Maîtres contemporains

Novembre
Décembre

SCHNEIDER

EDITION ABSTRACTA

bringt soeben in Katalog X/6 neu heraus:

1 Mappe mit 4 mehrfarbigen Serigraphien von RUPPRECHT GEIGER und einem Vorwort von W. Grohmann, Lithos von BUCHHEISTER, PFAHLER, PLATSCHEK, JOHANNES SCHREITER, Radierungen von EMIL SCHUMACHER

Kataloge, auch von früheren Editionen, kostenlos.

Johanna Schiessel
Abstracta-Verlag Freiburg/Br. Seb.-Kneipp-Straße 28

GALERIE MONA LISA
32 rue de Varenne
Paris 7è Littré 17.25

picabia

du 15 Novembre au 15 Décembre 1961

En permanence:
METZINGER KOPAC
PICABIA
SADEQUAIN VITALI

hajdu
november

GALERIE JEANNE BUCHER
53 RUE DE SEINE PARIS 6e

TOBEY
VIEIRA DA SILVA
BISSIERE

aguayo
oktober

GALERIE EUROPE
22 RUE DE SEINE PARIS 6e ODE. 66.75

WOLS

bilder
und guaschen
1932-1942
bis 30. Nov.

Picasso
Léger
Miró
Kandinsky
Fáutrier
Dubuffet
Lanskoy
Weichberger

Skulpturen
von Brancusi

NIEDERRHEINISCHE KLISCHEEANSTALT G·M·B·H

KREFELD

Blumentalstraße 113

STRICHÄTZUNGEN FEINSTRICHÄTZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ÄTZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

Ausschreibung eines künstlerischen Wettbewerbs durch die Industrie- und Handelskammer zu Köln

Die Industrie- und Handelskammer zu Köln schreibt zur Erlangung des Entwurfes für eine Plastik unter den in Deutschland ansässigen Bildhauern einen Wettbewerb aus. Auf dem Börsenplatz vor dem Kammergebäude soll in Anpassung an die Umgebung eine Plastik mit Brunnenanlage entworfen werden, die an den Wiederaufbau der alten im letzten Weltkrieg stark zerstörten Stadt Köln erinnern soll.

Es werden ein erster Preis von DM 3000,— und ein zweiter Preis von DM 2000,— ausgeschrieben. Weitere Ankäufe zu je DM 1000,— sind vorgesehen. Die Ausschreibungsunterlagen sind zu erhalten bei der Industrie- und Handelskammer zu Köln, Köln, Unter Sachsenhausen 10—26.

GALERIE ANNA ROEPCKE

max bill

Bilder und Skulpturen
17. November — 20. Dezember

Wiesbaden Fichtestraße 4 Telefon 76320

GALERIE H. LE GENDRE
31 rue Guenegaud,
Paris VIe, Dan: 20-76

vom 22. November
bis 16. Dezember 1961

KANTOR
neue Bilder

Rowohlt Paperback

ERNST TOLLER
Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte
Mit einem Vorwort von Kurt Hiller
Rowohlt Paperback Band 1. 496 Seiten. DM 10,80

Ein HENRY MILLER Lesebuch
Eingeleitet und herausgegeben von Lawrence Durrell
Rowohlt Paperback Band 2. ca. 320 Seiten. DM 9,80

ÖDÖN VON HORVATH
Stücke
Herausgegeben von Traugott Krischke
Mit einem Vorwort von Ulrich Becher
Rowohlt Paperback Band 3. ca. 336 Seiten. DM 9,80

CLAUDE EATHERLY
GÜNTHER ANDERS
Off limits für das Gewissen
Der Briefwechsel mit dem Hiroshima-Piloten
Mit einem Essay herausgegeben von Robert Jungk
Rowohlt Paperback Band 4. 152 Seiten. DM 4,80

Englisches Theater unserer Zeit
JOHN ARDEN, Der Tanz des Sergeanten Musgrave
JOHN MORTIMER, Die Mittagspause / Das Pflichtmandat
SHELAGH DELANEY, Bitterer Honig
HAROLD PINTER, Der Hausmeister / Die Geburtstagsfeier
Mit einer Einführung von Friedrich Luft
Rowohlt Paperback Band 5. ca. 352 Seiten. DM 8,80

Zu beziehen nur durch Ihre Buchhandlung
Ausführliche Prospekte erhalten Sie direkt vom
ROWOHLT VERLAG
Reinbek bei Hamburg

GALERIE
CLAUDE BERNARD

5 RUE DES
BEAUX-ARTS
PARIS 6e
DANTON 97.07

EXPOSITION HENRI LAURENS JUIN 1960

SCULPTURE

CALDER
CESAR
CHILLIDA
Roël D'HAESE
DODEIGNE
Otto FREUNDLICH
GABO
GIACOMETTI
GONZALEZ
HAJDU
IPOUSTEGUY
LAURENS
MIRO
MOORE
NEVELSON
PENALBA
PICASSO
UBAC
WOTRUBA

PEINTURE

BRAQUE
DUBUFFET
FEITO
GILLET
KLEE
LANSKOY
LEROY
MARFAING
MARYAN
PICASSO
POUGET
SUGAI
TAL-COAT
UBAC

GALERIE BLUMENTHAL
159, faubourg St Honoré
Paris VIIIe Ely 86-92

Arbeiten 1957-1961

Géza - Szobel

GALERIE
LARA
VINCY

47 rue de Seine
Paris 6e Dan. 72.51

WOSTAN
cuivres martelés
Novembre

ALLIO
Décembre

Galerie Bernard, Grenchen/Schweiz
Centralstraße 101 Tel. 8 50 76

Januar:
Rolf Iseli, Oelbilder
und Gouachen

23. 11.-16. 12. 1961:
Jef Verheyen
Peintures essentielles

PETER ALTENBERG

Das Glück der verlorenen Stunden

Herausgegeben und ausgewählt von Wolfgang Kraus
336 Seiten. Leinen DM 18.50

„Ein bezaubernder Meister der kleinen Form begegnet dem Leser in einer Auswahl der schönsten und repräsentativsten Stücke aus dem Schaffen Peter Altenbergs — eines ebenso kauzigen wie liebenswerten, heiteren wie tiefgründigen Poeten des Wiener Künstlerkreises der Jahrhundertwende. Wer in dieser Auswahl zu blättern begann, ist ihr verfallen. Gewiß lebte Peter Altenberg, Zeitgenosse von Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal, wahlverwandt mit Baudelaire, Verlaine und Rimbaud, noch in einer Welt, die uns unwiederbringlich verloren ist. Aber er wußte bereits um den drohenden Verlust, nahm bereits Abschied, und die Klarheit seiner Einsichten und die Prägnanz seiner Formulierungen eilten seiner Zeit voraus und lassen seine kleinen Geschichten, Glossen, Skizzen, Betrachtungen und Gedankensplitter oft geradezu verblüffend ‚modern' erscheinen und das oft mitschwingende Zeitkolorit völlig vergessen."

Neckar-Echo, Heilbronn

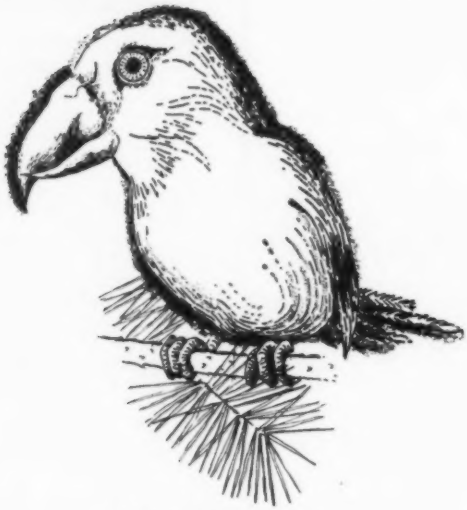
IM KÖSEL-VERLAG ZU MÜNCHEN

wella

weltbekannt

für schönes

haar



ALFRED BREHM
HÄTTE
BREHMS TIERLEBEN

nicht geschrieben,
wäre ihm nicht
eine große Liebe zur Natur
von einem Sammler vererbt worden:

Der Pfarrer Christian L. Brehm,
sein Vater, sammelte Vögel,
über die er naturwissenschaftliche
Bücher veröffentlichte.

Apropos – Bücher . . .
Sammeln Sie alte Werke
verschiedener Wissensgebiete,
oder gestochene Landkarten,
oder bibliophile Drucke?

Dann dürfen Sie die Rubrik
KUNSTHANDEL-ANTIQUITÄTEN
in unseren Wochenend-Ausgaben
nicht übersehen, weil Sie dort
interessante Angebote finden.

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

GALERIE STADLER

51 rue de Seine

Paris VI DAN. 91.10

November

Dezember

OSSORIO

LAGANNE

neue Bilder

stuttgart · mozartstraße 51 · ruf: 74006/7

Flucht in die Literatur

Die Enge ihres Lebens und die Bedrängnis durch die Umwelt, aber auch die eigene Psyche kennzeichnen die Biographie vieler Dichter. Werk und Leben stehen in untrennbarem Zusammenhang, oft ist das Werk die eigentliche Biographie, zeigt sich in den Werkgestalten der Dichter ihr eigentliches Selbst.

Leben und Werk dreier hochinteressanter Dichterpersönlichkeiten bringt Stiasny in Büchern eines neuen Typs: Weder biographie romancée noch kommentierte Werkauswahl, sondern lebendige Einheit, Schicksal und Leistung in lebendiger Zusammenschau.

Reinhard Federmann

Sacher Masoch oder die Selbstvernichtung 272 Seiten mit Zeichnungen von Kurt Moldovan öS 135,—, DM 19,80

Hinter dem Schematismus der Sexualpathologie liegt ein erregend tragischer Lebenslauf. Von Anfang an steht die schriftstellerische Begabung Sacher-Masochs zwanghaft im Bann einer eigenartigen Beziehung zur Frau.

Ernst Randak

Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten 368 Seiten mit Zeichnungen von Rudolf Spohn öS 135,—, DM 19,80

Ernst Randak läßt die Gestalt Peter Altenbergs in allen pointillistischen Lichtern schillernd vor uns aufsteigen: das Leben aus dem Werk, das Werk aus dem Leben. Größe und Lächerlichkeit eines Zeitalters ausgedrückt in der Gestalt Peter Altenbergs.

Fritz Habeck

Der verliebte Österreicher oder Johannes Beer 400 Seiten, Illustrationen auf Grund zeitgenössischer Holzschnitte und Stiche. öS 135,—, DM 19,80

Aus der Zeit des 30jährigen Krieges hebt sich die faszinierende Gestalt eines neu entdeckten österr. Dichters ab: Johannes Beer, ein unbändiges Kraftgenie, das musiziert und komponiert und eine Fülle von Romanen schreibt, alles in einem Jahrzehnt. Wechselvoll war sein Schicksal und früh sein Tod bei der Vogeljagd im Jahre 1700 ... Der Lebenslauf eines verschollenen Dichters als Abenteuerroman.

stiasny Verlag Graz

das auge

KALENDER FÜR JUNGE KUNST 1962

8 vierfarbige und 4 schwarzweiße Reproduktionen neuer Kunst

Erstveröffentlichungen von Tàpies, Fontana, Götz, Dahmen, Hoehme, Sonderborg u. a.

Kalendarium
Zwischenblätter mit Texten
Großes Format 32 x 32 cm Kunstdruck
DM 12.80

Durch jede Buchhandlung oder vom
AGIS-VERLAG BADEN-BADEN

GALERIE RIVE DROITE
23 faubourg saint-honoré paris 8e Anj. 02-28

FONTANA

Gemälde

9. November — 10. Dezember

GALERIE IM GRIECHENBEISL
Wien I, Fleischmarkt 11

Otto Eder
Plastik und Malerei
8. 11. — 2. 12. 61

Uta Prantl-Peyrer
Malerei
6. 12. — 30. 12. 61

GALERIE WILLY VERKAUF

Hundertwasser
Verlon
Fuchs

Wien I, Riemergasse 14

GALERIE
DE FRANCE
3 Faubourg
Saint-Honoré
Paris 8e
Anjon 69.37

fin novembre -
décembre 1961

SINGIER

einbanddecken und schuber

für den Jahrgang XIV (1960/61)
DAS KUNSTWERK

Der Schuber kostet **7,80 DM** je Stück (siehe obige Abbildung!), Einbanddecken (Leinen mit Aufdruck) kosten je Stück 4,50 DM.

In beschränktem Umfang sind komplette, gebundene Jahrgänge DAS KUNSTWERK XIV zum Preise von **DM 50,—** lieferbar.
Aus früheren Jahrgängen kann außer Einzelheften nur noch der Jahrgang XIII, kompl. in Leinen, DM 48,—, geliefert werden.

Richten Sie Ihre Bestellung bitte an Ihre Buchhandlung oder an
Vertriebsabteilung
das kunstwerk
Baden-Baden, Postfach 7

kommentare zur kunst der gegenwart

band 1

BADEN-BADENER KUNSTGESPRÄCHE 1959

wird die moderne kunst »gemanagt«?

Mit Beiträgen von:
Th. W. Adorno, Jürgen Beckelmann, Max Bense, Daniel-Henry Kahnweiler, Egon Vietta

103 Seiten brosch. DM 3,80

agis

band 2

KUNSTGESPRÄCHE 1960 FRANKFURT AM MAIN

kunst wissenschaft oder propaganda? • funktionen der kunstkritik

Ein Bericht
mit Beiträgen von Umbro Apollonio, Max Bense, Gillo Dorfles, Werner Hofmann, Klaus Jürgen-Fischer, Rudolf Krämer-Badoni, Franz Roh, William E. Simmat u. a.

165 Seiten brosch. DM 6,80

agis

IN VORBEREITUNG — **HERBST 1961 — SOMMER 1962**

ewige sphinx – ägypten
Ein Reisebericht von Curt Gravenkamp
Lexikonformat ca. 200 Seiten. Leinen mit farbigem Schutzumschlag
Preis nach Erscheinen ca. DM 18,—
Subskriptionspreis bis 15. 11. 1961 DM 15,60

HELMAR G. FRANK
informationspsychologie
Kybernetische Grundlagen der Pädagogik
Preis ca. DM 12,—

LOUIS COUFFIGNAL
kybernetische grundbegriffe
(Notions de Base) Preis ca. DM 9,—

AGIS-VERLAG GMBH BADEN-BADEN UND KREFELD

die galerie 59 aschaffenburg
stellt vor:

蔡 Tsai

選 Hsia

齡 Ling

bilder und tuschen

Taipei-Taiwan

2. dezember 1961
bis 7. januar 1962 in den
neuen räumen
der galerie 59 aschaffenburg
luitpoldstraße
eröffnung samstag, den
2. dezember 1961, 17 uhr
es spricht:
Pater Dr. Urbanus Rapp OSB

katalog dm 2.-
erhältlich bei der galerie 59
aschaffenburg postfach

PAPIERFABRIK

SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

Bibeldruck-

und Dünndruckpapiere

Technische Spezialpapiere

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger

für die Gestaltung schönster Druckarbeiten

DAS PAPIER ist eine Befreundin des Schnees, es ist ein Werck der Gelehrten es ist eine Materi der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Cantzleyen- Das Papier ist so wert und würdig, daß es sogar die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen.

Abraham a Santa Clara

SCHWARZ

Milano · Via Gesù, 17 · tel. 709024

œuvres de

Baj
Crippa
Picabia
Schwitters

sculptures de

Càrdenas
M. Raysse
Takis
Tinguely

en exclusivité:

Farfa
Gontcharova
Janco
Larionov

Del Pezzo
Persico

en permanence:

Duchamp
Fontana
Martini
E. L. T. Mesens
Sironi

Arman
Dangelo
J. J. Lebel
Rotella
Spoerri
Tancredi

Dieser Ausgabe liegt je ein Prospekt folgender Firmen bei:

Akademie ABC, Paris

F. A. Brockhaus Verlag, Wiesbaden Leberberg 25

Verlag der Stiftung Gralsbotschaft GmbH. Schwäbisch Gmünd, Postfach 142

Verlag J. F. Lehmanns, München 15 Paul-Heyse-Straße 26-28

Verlag Rembrandt GmbH. Berlin-Zehlendorf, Forststraße 22

Wir bitten unsere Leser um freundliche Beachtung

Verlagsbuchhandlung Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen Postfach 77

GALERIE CHARPENTIER

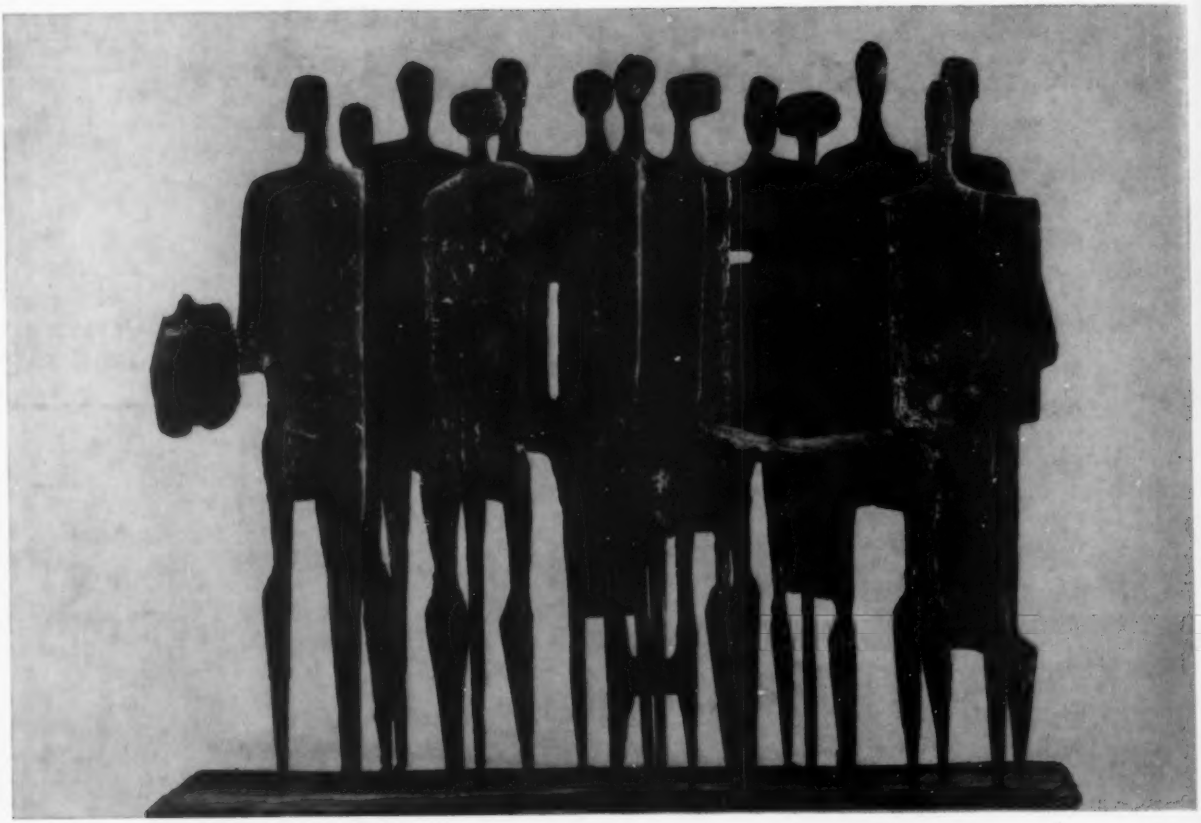
pougny

rétrospective, Dezember 1961 - Februar 1962

76 Faubourg St. Honoré, Paris 8e

KARL REIDEL

SKULPTUREN



VOM 20. NOVEMBER 1961 BIS 5. JANUAR 1962

NEUE GALERIE IM KÜNSTLERHAUS MÜNCHEN